

## Περιεχόμενα

<b>1. ΠΡΟΛΟΓΟΣ.....</b>	<b>2</b>
<b>2. ΕΙΣΑΓΩΓΗ .....</b>	<b>2</b>
2.1 Τι είναι προσωπείο.....	2
<b>3. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ.....</b>	<b>3</b>
3.1 Ασία .....	4
3.2 Αρχαία Ελλάδα και Ρώμη.....	5
3.3 Μεσαίωνας – 1600.....	5
3.4 Αναγέννηση .....	6
3.5 1600 -1700 .....	7
3.6 1700 -1800 .....	7
3.7 Κυριότερα θεατρικά ρεύματα .....	7
3.7.1 Η εποχή του Μεσαίωνα. ....	7
3.7.2 Ισπανικό Θέατρο.....	8
3.7.3 Το αγγλικό θέατρο .....	8
3.7.4 Αστικό θέατρο - 18ος αιώνας .....	9
<b>4. ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ.....</b>	<b>11</b>
4.1. Προσωπείο νεκρικό .....	11
4.1.1 Μυκήνες.....	11
4.1.2 Μακεδονία .....	12
4.2 Αποτροπαϊκό προσωπείο .....	16
4.3 Προσωπείο θρησκευτικό, προσωπείο τελετουργικό.....	17
4.4 Προσωπείο καρναβαλιού.....	23
4.5 Προσωπείο εθνολογικό.....	25
4.6 Προσωπείο θεατρικό.....	27
4.6.1 Αιγυπτιακές και ανατολικές επιρροές του δυτικού θεάτρου .....	27
4.6.2 Η μάσκα και το θέατρο της Χριστιανικής εκκλησίας.....	28
4.6.3 Η μάσκα στο θέατρο της Αναγέννησης: Commedia dell arte .....	28
4.6.4 Θέατρο της Ανατολής: Θέατρο Νο.....	34
4.6.5 Η μάσκα στο θέατρο της αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης.....	37
4.6.6 Η Γέννηση του αρχαίου ελληνικού δράματος.....	38
4.6.7 Κατασκευή των θεατρικών προσωπειών .....	42
4.6.8 Τα προσωπεία κατά τον Πολυδεύκη.....	43
4.6.9 Το αρχαίο ελληνικό δράμα σήμερα. ....	52
<b>5. ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....</b>	<b>56</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ – ΠΗΓΕΣ .....</b>	<b>57</b>

## 1. ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Το θέμα της πτυχιακής εργασίας είναι «Τα προσωπεία στην αρχαία Ελλάδα και ο ρόλος τους στο αρχαίο ελληνικό δράμα». Θεωρώ πως είναι ένα θέμα με αρκετό ενδιαφέρον καθώς αφορά τόσο το θέατρο και μάλιστα ένα ξεχωριστό κομμάτι του, όπως είναι το αρχαίο ελληνικό δράμα, όσο και έρευνα αρχαιολογικών στοιχείων με στόχο τη συγκέντρωσή τους ώστε να έχουμε μια πλήρη εικόνα για την προέλευση και τη χρήση των προσωπειών στο πέρασμα των αιώνων μέχρι και σήμερα. Μέσα, λοιπόν, από τη συλλογή πληροφοριών για την κάλυψη του θέματος, θεωρώ πως κατάφερα να ανακαλύψω και άλλες πτυχές της έννοιας «προσωπείο» και αυτές θα ήθελα να παρουσιάσω παρακάτω.

## 2. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Το θέμα «προσωπεία είναι αρκετά ευρύ και έχει τις ρίζες του στα βάθη των αιώνων αλλά και παρουσία έντονη σε διάφορες εκδηλώσεις τις ανθρώπινης ύπαρξης. Έτσι συναντάμε προσωπεία νεκρικά, τα οποία συνοδεύουν τους νεκρούς στον άλλο κόσμο, προσωπεία τελετουργικά, εθνολογικά, καρναβαλιού και τέλος θεατρικά τα οποία θα δούμε αναλυτικά, αφού πρώτα κάνουμε μια ιστορική αναδρομή και αναφορά στα υπόλοιπα προσωπεία.

### 2.1 Τι είναι προσωπείο

Στα αρχαία ελληνικά η λέξη προσωπείον ή προσωπίς ή προσώπιον ή πρόσωπον είναι συνυφασμένη με το φτιασίδι, με την άσχημη εμφάνιση, με την προσποίηση, μίμηση Προσωπείον φέρει σημαίνει παρέχει όψη κακή, άσχημη. Ο Ησύχιος δίνει μια πολύ ενδιαφέρουσα ερμηνεία συνδέοντας το προσωπείο με τη γυναικεία περιποίηση ή παρέμβαση στην εμφάνιση του προσώπου μέσω του μακιγιάζ: προσωπείον η νυν καλούμενη των γυναικών προσωπίς. Σε συγγραφείς όπως ο Αριστοτέλης ή ο Αισχύλος η λέξη σημαίνει τη μάσκα, με τη σημασία που τη χρησιμοποιούμε σήμερα –προσωπείον ή πρόσωπον υπάργυρον κατά χρυσόν. Θυμίζουμε ότι η λέξη προέρχεται από την πρόθεση προς και θέμα του ρήματος οράω, ορώ, συγκεκριμένα το θέμα οπ- (όψομαι ο μέλλοντας, όπωπα ο παρακείμενος). Το προσωπείο, δηλαδή, είναι συνυφασμένο με αυτό που βλέπουμε, με αυτό που φαίνεται, με ένα φαινόμενο που μπορεί να αντίκειται στο Είναι, την πραγματικότητα, την αλήθεια, οπότε και βρισκόμαστε στον χωρισμό που χαρακτήρισε τη διαδρομή της φιλοσοφίας ήδη από τον Παρμενίδα σε Είναι και Φαίνεσθαι με όλη τη σημειολογία των όρων. Με βάση αυτόν τον χωρισμό, το φαινόμενο συνυφάνεται με το ψεύδος, την απάτη ή, τουλάχιστον, τη μη αλήθεια.

Όμως, από τα τέλη του 19ου αιώνα αρχίσαμε να μαθαίνουμε ότι το φαινόμενο μπορεί να είναι μια πτυχή του Είναι, μια δίοδος προς αυτό και την αλήθεια. Στη μία περίπτωση, λοιπόν, το προσωπείο συνυφαίνεται με τη μη αλήθεια. στην άλλη περίπτωση με την αλήθεια.

Να σημειώσουμε ακόμη ότι η πρόθεση προς (προσ-ωπείο) στη σύνθεση σημαίνει προσθήκη, προσέτι, επιπλέον. Επομένως, το προσωπείο είναι κάτι που προστίθεται στην όψη, μπαίνει πάνω από αυτή. Σε αυτή την περίπτωση προβάλλει ένα ακόμη ερώτημα: το προσωπείο κρύβει την όψη ή κρύβοντάς την αποκαλύπτει μιαν αλήθεια του φέροντος το προσωπείο; πρέπει να βγάλουμε, μέχρι να φτάσουμε στο πραγματικό πρόσωπο; Και βέβαια, αυτό δεν είναι πρόβλημα μόνο του ηθοποιού, αλλά και πρόβλημα κάθε ανθρώπινης ύπαρξης. (Abrams,2005)

Όσο για την προέλευση της λέξης μάσκα, ο Χλωρός στο Λεξικό του αναφέρει τη λέξη μασχαρά που θεωρείται αραβική και σημαίνει τον περίγελο αλλά και τον γελωτοποιό με βάση το τριγράμματο σ(ά)χ(ι)ρ(α) που σημαίνει κοροϊδεύω. Στο Λεξικό του Bloomsbery αναφέρεται ότι στη συνέχεια, τον 16ο αιώνα, πήραν τη λέξη οι Ιταλοί με τη μορφή maschera, οι Γάλλοι ως masque και οι Άγγλοι ως mask. Μασχαρά, λοιπόν, ίσον περίγελος, γελωτοποιός, αυτός δηλαδή που δεν τον παίρνει κανείς στα σοβαρά αλλά και αυτός που με όργανο το γέλιο και το πείραγμα τολμά να πει στον βασιλιά αυτό που κανένας άλλος δεν τολμά να του πει: την αλήθεια. Κι αν ο βασιλιάς θυμώσει εναντίον του, ο γελωτοποιός επικαλείται την ανοησία και το αστείο.

Μέσα από το πέρασμα του χρόνου, λοιπόν, με μια μικρή ιστορική αναδρομή θα δούμε τη χρήση του προσωπείου γνωστού και ως μάσκας στη γενικότερη μορφή του και ως αξεσουάρ.

### 3. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ

Η ιστορία της μάσκας χάνεται βέβαια στα βάθη των αιώνων και στις άκρες των ηπείρων. Ιδίως για την κοινωνική ανθρωπολογία, τη λαογραφία και τη θρησκευσιολογία αποτελεί ένα παμπάλαιο αντικείμενο μελέτης. Υπήρξαν πολιτισμοί που χρησιμοποίησαν μάσκες ανθρωπόμορφες ή ζώομορφες (βρέθηκαν, άλλωστε, και αντίστροφα σύμβολα, ανθρωπόμορφων ζώων). Μπορεί κανείς να αναφερθεί σε παραδόσεις που χαρακτηρίζουν ολόκληρες ηπείρους (μάσκες αφρικάνικες ή ινδιάνικες κτλ.) ή έστω πολιτείες (οι βενετσιάνικες). Το προσωπείο χρησιμοποιήθηκε

στο αρχαίο ελληνικό δράμα, όπου οι άνδρες ενσάρκωναν τις γυναίκες. Σήμερα οι αποκριάτικες μάσκες είναι ευρύτατα διαδεδομένες.

Η μάσκα έχει συνδεθεί με το ψεύδος ("έπεσαν οι μάσκες"). Δεν είναι όμως -ούτε υπήρξε στο παρελθόν- σταθερή και αναπόφευκτη αυτή η σύνδεση. Το προσωπείο μπορεί να μη συγκαλύπτει, αλλά, αντιθέτως, να εκφράζει. Να υποδηλώνει -ακόμη και υποσυνείδητα- την ένταξη σε μια συλλογικότητα, σε μια αρχέτυπη κατηγορία, ακόμη και σε μια (ας θυμηθούμε τον Cl. Levi-Strauss) τοτεμική ταξινόμηση. Ο Ινδιάνος δε βάφεται πριν από τη μάχη για να κρυφτεί. Για το χούλιγκαν, επίσης, αυτό που έχει σημασία είναι να ταυτιστεί, γι' αυτό χρησιμοποιεί τα χρώματα της ομάδας-φυλής.

### *«Η μάσκα μέσα και έξω από το θέατρο»*

Η ιστορία της μασκας παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον. Σχεδόν κάθε φυλή, από τις πιο πρωτόγονες μέχρι των πιο προηγμένων πολιτισμών, έχουν κάποια χρήση της μάσκας. Είναι πιθανό ότι το ζωγραφισμένο πρόσωπο των πρωτόγονων πολεμιστών αποτέλεσε έμπνευση για την πρώτη μάσκα. Σε φυλετικές και θρησκευτικές τελετές, σε χορούς, στο θέατρο, στον πόλεμο και την ειρήνη, οι μάσκες έπαιξαν πολύ σημαντικό ρόλο.

### **3.1 Ασία**

Το παραδοσιακό θέατρο στην Ασία δεν είναι διαρθρωμένο, όσον αφορά την πλοκή, σύμφωνα με την αριστοτέλεια άποψη. Στο ασιατικό παραδοσιακό θέατρο η δομή των επεισοδίων είναι χαλαρή. Κυρίως παρουσιάζονται κοσμογονικές, στοιχειακές και συμβολικές αναμετρήσεις όπου οι δυνάμεις του καλού κατανικούν τις δυνάμεις του κακού. Το ασιατικό θέατρο πρωτοεμφανίζεται μέσα από τις διάφορες θρησκευτικές τελετές των λαών της Ασίας. Όπως ακριβώς τα "λειτουργικά" θέατρα της Ευρώπης στα τέλη του Μεσαίωνα, έτσι και τα παραδοσιακά θέατρα της Ασίας σιγά σιγά εξαφανίζονται. Στην Ιαπωνία, **το θέατρο "No"** θεωρείται η πρώτη συγκεκριμένη μορφή θεάτρου. Προέρχεται από την εξέλιξη ενός χορού που λέγεται σαρουγκάγκου. Από τον ίδιο χορό προέρχεται και η ιαπωνική κωμωδία το "κιγιωτέν".

Το 17ο αιώνα στο ιαπωνικό θέατρο εμφανίζεται το τρίτο θεατρικό είδος, το **"καμπούκι"**. Στην ανάπτυξή του συνέβαλε η μεγάλη Γιαπωνέζα ηθοποιός Οκούμι. Τον ίδιο αιώνα ο Τεϊκαματσού Μοντζαγεμόν, δημιουργεί πλούσια και σπουδαία θεατρική συγγραφή που αριθμεί περισσότερα από 100 έργα. Το 18ο αιώνα γράφονται

ιστορικά δράματα (Τζιλνταμόνο), ηθικά δράματα (Σβαμόνο) και περιπετειώδη δράματα (Ογιεμόνο). Στην εποχή μας εκτός από τα θέατρα "No" και "καμπούκι" παρουσιάζονται και έργα του δυτικού κόσμου.

Στην Κίνα οι μάσκες παρουσίαζαν τη μεγαλύτερη ποικιλία ως προς τη μορφή από οποιαδήποτε άλλη χώρα στον κόσμο. Εισήχθησαν από την Ιαπωνία κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, προφανώς σε σχέση με το Βουδισμό. Ένας από τους αρχαιότερους χορούς με μάσκα είναι ο χορός *Σαμπάσσο*, ο οποίος λέγεται ότι έχει τις ρίζες του στις θρησκευτικές τελετές της Ιαπωνίας το 807. Στους επόμενους αιώνες η μάσκα ήταν εμφανής σε πολλά χοροθέατρα της Ιαπωνίας.

### 3.2 Αρχαία Ελλάδα και Ρώμη

Στο χώρο του θεάτρου και υπό την προστασία του ελληνικού θεάτρου η μάσκα εξελίχθηκε. Στα μεγάλα θέατρα της αρχαίας Ελλάδας ήταν δύσκολο για το κοινό που βρισκόταν σε πιο μακρινές θέσεις να διακρίνει τα χαρακτηριστικά του προσώπου των ηθοποιών. Κατά συνέπεια ο ηθοποιός έπρεπε να γίνει πιο εμφανής. Έτσι, φορούσε ψηλές σόλες, παραγεμισμένα ρούχα και μάσκα. Όλες οι επιφανείς οικογένειες διατηρούσαν κέρινες μάσκες των ξεχωριστών προγόνων τους. Ήταν νεκρικές μάσκες οι οποίες, όμως, πιστεύεται ότι ήταν κατασκευασμένες προς μίμηση της ζωής, βαμμένες όσο το δυνατόν πιο κοντά στα φυσικά χαρακτηριστικά κάνοντάς τες να μοιάζουν ζωντανές. Πολλές οικογένειες είχαν στην κατοχή τους μεγάλες συλλογές και τις σεβόντουσαν με περηφάνια. Σε περίπτωση θανάτου στην οικογένεια παρουσίαζαν τις μάσκες. Κατά την νεκρώσιμη τελετή κάποιοι άντρες αναπαριστούσαν τους επιφανείς προγόνους φορώντας τις μάσκες.

### 3.3 Μεσαίωνας – 1600

Κατά τη διάρκεια του 13<sup>ου</sup> και 14<sup>ου</sup> αιώνα φορούσαν μάσκες στις παραστάσεις μυστηρίου και θαυμάτων οι οποίες ήταν ένα πολύ δημοφιλές είδος θεατρικής διασκέδασης εκείνη την εποχή. Οι ηθοποιοί φορούσαν μάσκες και κάπες με κουκούλα. Οι μάσκες απεικόνιζαν γυναίκες, γενειοφόρους άντρες και πολλά άλλα φανταστικά προσώπια που αναπαριστούσαν ζώα.

Κατά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, ωστόσο, η μάσκα χρησιμοποιήθηκε από τη μόδα και έγινε απαραίτητο συνοδευτικό αξεσουάρ. Οι μάσκες του 16<sup>ου</sup> αιώνα ήταν σεμνά και άχρωμα πραγματάκια σε σχέση με τις ιστορικές μάσκες. Παρά το γεγονός ότι η μόδα

τις παρουσίασε ως μέσο «προστασίας της ομορφιάς» κάτω από αυτό το θέλγητρο κρυβόταν το αρχέγονο στοιχείο της γοητείας – η γοητεία του μυστηρίου και της ψευδαίσθησης. Αυτές οι μάσκες ήταν φτιαγμένες από μαύρο βελούδο και αρχικά χρησιμοποιούνταν για να κρύβουν τα μάτια. Στη Γαλλία τις ονόμαζαν *loupe* δηλαδή λύκος γιατί πολλές φορές τρώμαζαν τα παιδιά. Στην Αγγλία η ίδια μάσκα είναι γνωστή ως *loo*. Κατά την Ελισαβετιανή περίοδο (1558- 1603) όλοι οι υπέρμαχοι τις μόδας φορούσαν αυτά τα μικρά μαύρα αξεσουάρ. Πράγματι καμία ευγενής γυναίκα δεν έπρεπε να θεαθεί στο δρόμο χωρίς τη μάσκα της. Αυτές οι μάσκες αντικαταστάθηκαν σιγά σιγά από άσπρες μάσκες από λευκό λεπτό ύφασμα που κάλυπταν ολόκληρο το πρόσωπο. Τις φορούσαν κυρίες οι γυναίκες κατά τη διάρκεια της ιπασίας.

Σκοπός της μάσκας ήταν να προστατεύει. Την περίοδο εκείνη οι κυρίες της γαλλικής αυλής καθώς και της αγγλικής φορούσαν μεγάλες ποσότητες πούδρας και ρουζ οπότε η μάσκα εξυπηρετούσε για την προστασία του μακιγιάζ από τον ήλιο, τον αέρα και τη σκόνη. Αργότερα προστέθηκε για μεγαλύτερη προστασία γυαλί στο άνοιγμα των ματιών.

### 3.4 Αναγέννηση

Αναγέννηση ονομάστηκε η εποχή της ανανέωσης της καλλιτεχνικής έκφρασης και της ανθρώπινης σκέψης. Μετά το σκοταδιστικό Μεσαίωνα, οι διάφοροι διανοούμενοι και καλλιτέχνες ανακαλύπτουν τον αρχαίο πολιτισμό, τη φιλοσοφία, τη φιλολογία και την αισθητική του. Αποτέλεσμα άμεσο αυτής της ανακάλυψης είναι η αναζωογόνηση της Τέχνης. Το αναγεννησιακό θέατρο ξεκινάει στην Ιταλία με το θεατρικό έργο του Νικολό Μακιαβέλι (1469 - 1527) "Μανδραγόρας", και το έργο "Ο μύθος του Ορφέα", γραμμένο το 1500 από τον Ανιόλο Πολιτσιάνο. Περνώντας από διάφορες άλλες προσπάθειες, όπως του Τζιράλντι Τσίντσιο (1504-1573), καταλήγει στην *Commedia dell' Arte*, με βασικό παράγοντα τον ηθοποιό. Παράλληλα στην Ισπανία, με το μεγάλο συγγραφέα Λοπέ ντε Βέγκα, και στην Αγγλία με τον ξακουστό Σαίξπηρ, το θέατρο βρίσκει τους μεγάλους του δασκάλους.

### 3.5 1600 -1700

Το 1650 η μάσκα έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής. Φαινομενικά τις φορούσαν και για τους δύο λόγους και για προστασία του ευαίσθητου δέρματος αλλά και για την κάλυψη άσχημων χαρακτηριστικών. Κατά τη βασιλεία του Λουδοβίκου του XIV δημιουργήθηκε μια τάση να χρησιμοποιείται η μάσκα για μεταμφίεση. Υιοθετήθηκαν από τους άντρες οι οποίοι τις φορούσαν με ντόμινο με μακριά μανίκια και κουκούλα. Με αυτή την αμφίεση μπορούσαν άνετα να αναμιγνύονται με το πλήθος χωρίς να γίνονται αντιληπτοί. Επίσης, την περίοδο αυτή άρχισαν και οι γυναίκες να ανακατεύονται στην πολιτική και έτσι έβρισκαν και αυτές ασφάλεια πίσω από την μάσκα. Φορώντας θες στους δρόμους η σε πολιτικές συγκεντρώσεις μπορούσαν αφού ήταν προστατευμένες να συλλέξουν πληροφορίες οι οποίες θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν υπέρ η κατά πολιτικών κινήσεων.

Αργότερα η μάσκα έγινε θέμα κανόνων συμπεριφοράς οι οποίοι διέπονταν και από θεσμοθετημένους νόμους. Για παράδειγμα δεν επιτρεπόταν όταν βρίσκονταν μέσα σε άμαξα ή όταν συγκεντρώνονταν εξέχοντα άτομα.

### 3.6 1700 -1800

Στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα τα θεατρικά έργα του Λονδίνου είχαν γίνει τόσο τολμηρά που οι γυναίκες θεατές ήταν αναγκασμένες να φορούν μάσκες για να κρύβουν το κοκκίνισμά τους. Παρά το κοκκίνισμα, ωστόσο, όλο και περισσότερες γυναίκες παρακολουθούσαν τα θεατρικά έργα. Όταν η βασίλισσα Άννα έβγαλε νόμο έτσι ώστε τα έργα να αναμορφωθούν και να εκλεπτιστούν οι μάσκες έπαψαν να είναι στη μόδα. (Morris, Lester, Westermann, 2004)

Πριν προχωρήσουμε στην ανάλυση των προσωπείων, ας αναφερθούμε στα πλαίσια της ιστορικής αναδρομής και στα κυριότερα θεατρικά ρεύματα

## 3.7 Κυριότερα θεατρικά ρεύματα

### 3.7.1 Η εποχή του Μεσαίωνα.

Βυζαντινό και Κρητικό Θέατρο. Ο Μεσαίωνας χαρακτηρίζεται από την έντονη θρησκευτικότητα του. Το θεατρικό είδος που αναπτύσσεται είναι το είδος των "Μυστηρίων". Τα στάδια που μεσολάβησαν για την ανάπτυξή του, διαμορφώνονται

μέσα στο χώρο των ναών. Αρχικά τα θέματά του ήταν παρμένα μόνο από τη ζωή και τα πάθη του Χριστού. Αργότερα η ανάγκη για ψυχαγωγία στο μοναχικό βίο, οδήγησε διάφορους μοναχούς, με πρωτοπόρο τη θαρραλέα Ροσβίτα, να γράψουν μερικές πολύ μικρές κωμωδίες. Με την πάροδο του χρόνου το θεατρικό αυτό είδος ξεφεύγει περισσότερο από τον κλήρο. Γράφεται σε κατανοητή γλώσσα και ερμηνεύεται από ηθοποιούς και απλούς ανθρώπους. Τα θέματά του πλουτίζονται με κάποια κωμικά και ρεαλιστικά στοιχεία χωρίς όμως να απομακρύνονται από το θρησκευτικό πλαίσιο. Στη βυζαντινή περίοδο το θέατρο παραμένει στάσιμο. Βυζαντινά θεατρικά έργα δεν υπάρχουν εκτός από το θρησκευτικό δράμα.

### 3.7.2 Ισπανικό Θέατρο

Στην Ισπανία ο καθολικισμός και το πνεύμα του διαμορφώνουν την κοινωνική κατάσταση σε όλους τους τομείς. Είναι το κράτος με την πιο βαθιά θρησκευτική πίστη. Το πάθος της ισπανικής ψυχής βρίσκεται συνυφασμένο με το Θεό, το βασιλιά και τον έρωτα. Από αυτό το πάθος το θέατρο θα γεννήσει τις τραγωδίες και τις κωμωδίες του. Μέχρι το 16ο αι. εκφράζεται από τα μεσαιωνικά μυστήρια και τις πρωτόγονες κωμωδίες. Η Αναγέννηση, αλλά κυρίως η Κομέντια ντελ Άρτε, δεν αφήνει την Ισπανία ανεπηρέαστη. Αποτέλεσμα μια τεράστια σε ποσότητα θεατρική παραγωγή το 16ο και 17ο αι. Σ' όλα σχεδόν τα έργα αυτής της εποχής παρουσιάζεται με άμεσο και ζωντανό τρόπο ο χαρακτήρας και η ψυχοσύνθεση του ισπανικού λαού. Πατέρας του ισπανικού θεάτρου θεωρείται ο Χουάν ντε' Ενθίνα (1468 - 1534).

### 3.7.3 Το αγγλικό θέατρο

Η Αναγέννηση βάζει τη σφραγίδα της στη θεατρική τέχνη της Ιταλίας. Γρήγορα όμως ξεπερνά τα εθνικά της σύνορα και φτάνει στον υπόλοιπο δυτικό κόσμο. Φορείς της οι διάφοροι διανοούμενοι της εποχής οι οποίοι διψούν για νέες ιδέες και νέες αλήθειες, ύστερα από τη μακρόχρονη σκοταδιστική εποχή του Μεσαίωνα. Η Αγγλία, στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα μέχρι και το τέλος του 16ου βρίσκεται μπροστά στις σημαντικότερες, πολιτικές και κοινωνικές ανακατατάξεις. Χαράζει νέους δρόμους για να περπατήσουν νέοι άνθρωποι. Το Λονδίνο γίνεται καρδιά αυτού του κόσμου. Κυκλοφορούν άνθρωποι με πνεύμα έτοιμο να αγκαλιάσει τα πάντα. Παράλληλα τα μέσα διαμόρφωσης κοινής συνείδησης όλο και πληθαίνουν. Στα πανεπιστήμια της Αγγλίας η φιλοσοφία οι άλλες επιστήμες, η τέχνη και τα γράμματα μελετούν τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Η θεατρική γλώσσα προσεταιρίζεται



εκφράσεις από την ελληνική ποίηση και τους Ρωμαίους. Το θέατρο προσπαθεί να κάνει τους θεατές του ικανούς να καταλάβουν τη νέα μεγάλη αλλαγή. Προβάλλει έντονα τις καινούριες ηθικές αξίες. Τα θέατρα στο Λονδίνο είναι υπαίθρια και προσπαθούν να στεγαστούν σε αυλές με υπόστεγα. Τα μέσα τους είναι απλά, λαϊκά, με πολύ πάθος όμως και ζωή. Η ακριβολογία, η περίτεχνη έκφραση, τα σχήματα λόγου, οι ρίμες, τα λογοπαίγνια ανθούν. Τα ιστορικά έργα με θέματα από τους αγώνες των Άγγλων λόρδων και του αστικού φιλελευθερισμού γίνονται της μόδας. Οι συγγραφείς αμείβονται για τα έργα τους από τους θιάσους. Ανεβάζονται ή αυτούσια ή διασκευασμένα. Οι συγγραφείς δεν απαιτούν πνευματικά δικαιώματα και δόξες. Ανάμεσα στα 1570 - 1640 παίχτηκαν 2.500 θεατρικά έργα περίπου. Σήμερα σώζονται γύρω στα 400 χωρίς όμως να γνωρίζουμε τα ονόματα αυτών που τα έγραψαν. Ο Τζαίμς Μπερμπίτζ χτίζει το πρώτο θέατρο στο Σοάρντιτς το 1576 και το αποκαλεί "το θέατρο". Άλλα θέατρα που έγιναν λίγο αργότερα είναι κατά χρονολογική σειρά "Το παραπέτασμα", "Το ρόδο", "Ο κύκνος", "Η Υδρόγειος", "Η τύχη" και η "Ελπίδα". Από τα ελισαβετιανά αυτά θέατρα δε σώθηκε κανένα. Στο θέατρο "Υδρόγειος" ανέβηκαν τα περισσότερα έργα του Σαίξπηρ. Τον Απρίλη του 1564 γεννήθηκε ο μεγάλος συγγραφέας Γουίλιαμ Σαίξπηρ (1564 - 1616). Ο Σαίξπηρ ξεπερνά όλους τους σύγχρονους του μεγάλους ποιητές και κερδίζει την αναγνώριση σ' όλο τον κόσμο. Παίρνει θέση σαν ένας από τους πολύ μεγάλους δραματουργούς της ανθρωπότητας.

#### 3.7.4 Αστικό θέατρο - 18ος αιώνας

Η εποχή της Αναγέννησης και του κλασικισμού φτάνει στο τέλος της. Ο 18ος αιώνας είναι η εποχή των μεγάλων κοινωνικών αναστατώσεων. Η φεουδαρχία και ο αριστοκρατισμός σιγά σιγά καταρρέουν. Η νέα τάξη των αστών κάνει την εμφάνισή της διεκδικώντας συνεχώς καινούρια δικαιώματα και αξίες. Από τη μία πλευρά ο εκκεντρισμός και η πολυτέλεια των αριστοκρατών και από την άλλη οι αστοί με τον ορθολογισμό τους, την επιστήμη τους και τις τάσεις φιλελευθερισμού τους, εκφράζουν το ρευστό κοινωνικό πνεύμα της εποχής. Η μεταβατική αυτή περίοδος ψάχνει τη θεατρική της απεικόνιση και αντιπαράθεση. Το αντιφατικό πνεύμα που κυριαρχεί, στο θέατρο εκφράζεται με δύο τάσεις. Η πρώτη προσπαθεί μέσα από δραματικά έργα να ξαναζωντανέψει τις δόξες του παρελθόντος, αλλά αποτυχαίνει. Η δεύτερη προσπαθεί να διακωμωδήσει τους αριστοκράτες και το κατορθώνει δημιουργώντας έτσι την αστική κωμωδία. Αυτή εκπροσωπείται στην Αγγλία από τον

Τζων Βάνμπρου, και τον Τζορτζ Φακρούερ, στη Γαλλία από το Μαριβό. Στη μεταβατική κοινωνία του 18ου αιώνα, αντίθετα από τη θεατρική στασιμότητα, η Όπερα θα βρει ένθερμους υποστηρικτές και θα δεσπόσει. Το θέατρο από το τέλος του 18ου αιώνα χάνει σταδιακά τον εθνικό του χαρακτήρα. Οι επιστημονικές και τεχνικές εξελίξεις ανοίγουν το δρόμο όχι μόνο στις οικονομικές ανταλλαγές μεταξύ των χωρών αλλά και στις πνευματικές. Αποτέλεσμα, η άμεση διάδοση και αφομοίωση των διάφορων νέων ιδεών. Αρχίζουν έτσι να δημιουργούνται κοινά ρεύματα που θα προσφέρουν καινούριες μορφές και εκφράσεις σ' όλους τους τομείς της τέχνης και φυσικά και στο θέατρο. (Banham, 1993)

## 4. ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ

Αφού λοιπόν αναφερθήκαμε στη γενικότερη χρήση της μάσκας, πάμε να δυο δούμε και τις χρήσεις των προσωπειών στην αρχαία Ελλάδα.

Τα προσωπεία διακρίνονται σε έξι κατηγορίες:

1. Νεκρικό προσωπείο
2. Αποτροπαϊκό προσωπείο
3. Θρησκευτικό τελετουργικό προσωπείο
4. Προσωπείο καρναβαλιού
5. Εθνολογικό προσωπείο
6. Θεατρικό προσωπείο

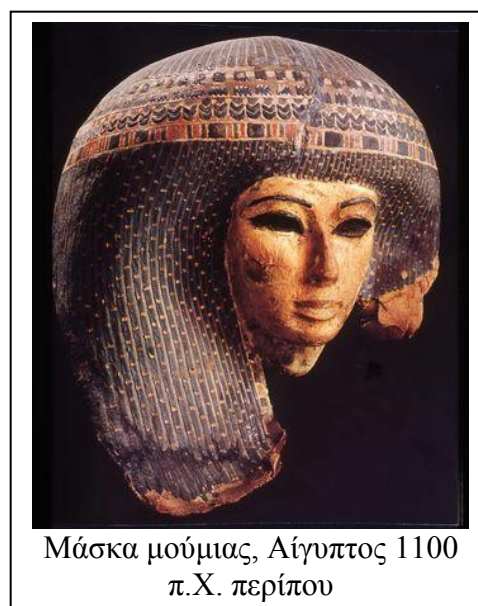
### 4.1. Προσωπείο νεκρικό

Προσωπείο, με το οποίο αναπαράγεται η εικόνα του νεκρού, φορά ο νεκρός στην Αίγυπτο, την Ελλάδα, την Ετρουρία, τη Ρώμη, το Μεξικό, στην Κολομβία, στη Ν. Γουινέα, το Περού, γενικά στην προκολομβιανή Αμερική (300 π.Χ.-1000 μ.Χ.), την Καμπότζη, το Σιάμ, την Αφρική. Εδώ, θα περιοριστούμε εν πολλοίς στα ελληνικά δεδομένα θυμίζοντας ότι νεκρικά προσωπεία, και μάλιστα χρυσά, έχουν βρεθεί μέχρι τώρα στις Μυκήνες και στον μακεδονικό χώρο (Σίνδος, Αρχοντικό, Αμφίπολη) με, περίπου, δέκα αιώνες απόσταση μεταξύ τους. (Βοκοτοπουλου, 1985)

#### 4.1.1 Μυκήνες

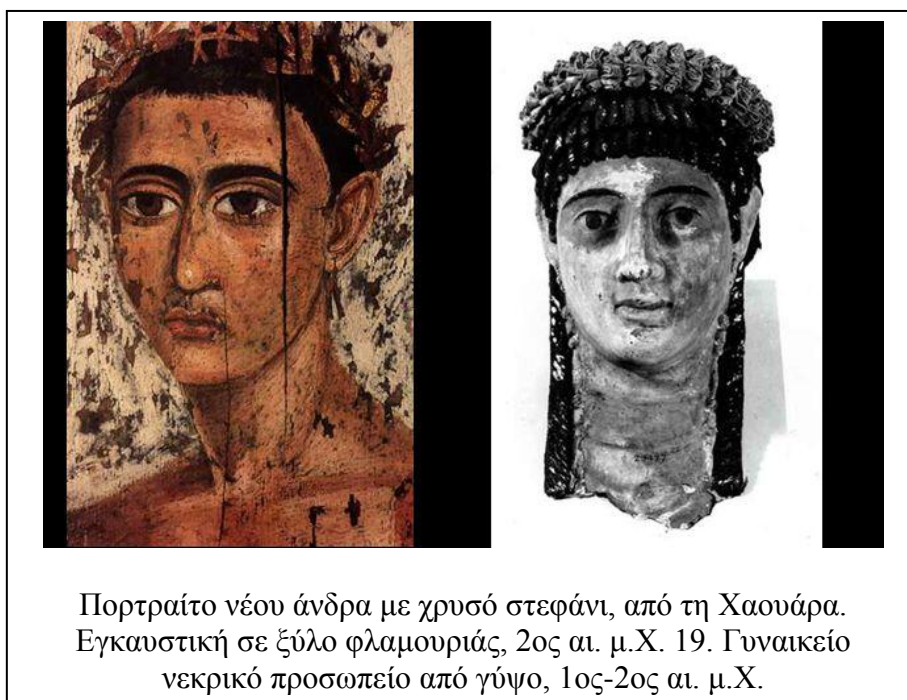
Είναι πιθανό ότι οι Μυκηναίοι πήραν την ιδέα του νεκρικού προσωπείου από τους Αιγυπτίους. Τα προσωπεία εκεί κατασκευάζονταν είτε από πολύτιμα υλικά, χρυσό και ασήμι, είτε από ύφασμα καλυμμένο με στόκο ή ασβεστοκονίαμα, το οποίο ζωγράφιζαν. Αυτού του είδους τα προσωπεία ήταν στυλιζαρισμένα και απέδιδαν τα γενικά χαρακτηριστικά των νεκρών.

Αργότερα, στην περιοχή Φαγιούμ της Αιγύπτου (1<sup>ος</sup> και 2<sup>ος</sup> αι. μ.Χ.), χρησιμοποιήθηκαν ρεαλιστικά πορτραίτα, τα



Μάσκα μούμιας, Αίγυπτος 1100 π.Χ. περίπου

οποία ζωγραφίζονταν με εγκουστική στο ξύλο όσο ακόμη το άτομο ήταν ζωντανό. Η μάσκα-πορτραίτο προσαρμοζόταν στην περιοχή του προσώπου πάνω στο σάβανο της μούμιας.



Πορτραίτο νέου άνδρα με χρυσό στεφάνι, από τη Χαουάρα.  
Εγκουστική σε ξύλο φλαμουριάς, 2ος αι. μ.Χ. 19. Γυναικείο  
νεκρικό προσωπίο από γύψο, 1ος-2ος αι. μ.Χ.

Στον ταφικό κύκλο Α των Μυκηνών βρέθηκαν συνολικά πέντε χρυσές προσωπίδες, τρεις στον τάφο IV και δύο στον V, αν και οι βασιλικοί νεκροί ήταν επτά άνδρες, οκτώ γυναίκες και δύο βρέφη. Μία ακόμη προσωπίδα από ήλεκτρο προέρχεται από τον τάφο Γ του ταφικού κύκλου Β. Εκτός από μία που είναι από ήλεκτρο, οι άλλες έχουν κατασκευαστεί από παχύ χρυσό έλασμα, είναι έκτυπες, σφυρηλατήθηκαν σε ξύλινο πυρήνα και οι λεπτομέρειες προστέθηκαν κατόπιν με μικρό εργαλείο. Οι προσωπίδες στερεώνονταν με νήμα, όπως μπορεί να συμπεράνει κανείς από τις οπές που υπάρχουν στην περιοχή των αυτιών. Αν λάβει κανείς υπόψη του ότι οι περισσότερες, με εξαίρεση αυτή του «Αγαμέμνονα» έχουν σχηματικά, τυποποιημένα χαρακτηριστικά και ότι σχεδόν δεν διαφέρουν μεταξύ τους, μπορεί κανείς με ασφάλεια να συμπεράνει ότι δεν αποδίδουν ρεαλιστικά τα χαρακτηριστικά των προσώπων, οπωσδήποτε όμως γίνεται προσπάθεια να απεικονιστούν η ηλικία και η προσωπικότητα. Όλες είναι ανδρικές και όλες έχουν κλειστά τα μάτια. Άγνωστες παραμένουν οι αιτίες που ορισμένοι μόνο από τους νεκρούς, και μάλιστα τους άνδρες νεκρούς, έφεραν προσωπίδα.

#### 4.1.2 Μακεδονία

Το 1980 αποκαλύφθηκε κοντά στη σημερινή Σίνδο 121 τάφοι ενός αρχαίου νεκροταφείου. Σε πέντε από αυτούς, όλοι ανάμεσα στο 520-500 π.Χ., βρέθηκαν

ισάριθμα χρυσά προσωπεία, τρία γυναικεία και δύο ανδρικά, που ανήκαν σε πολεμιστές, κατασκευασμένες άλλες από χοντρό έλασμα και άλλες από λεπτότερο, όλες με κλειστά μάτια, εκτός από μία γυναικεία. Τα χαρακτηριστικά των προσώπων είναι σχεδόν συμβατικά, διαμορφωμένα πάνω σε μήτρα, σε κάποιες περιπτώσεις πολύ προσεκτικά σκαλισμένα, σε άλλες περισσότερο αδρά.

Νεκρικά προσωπεία βρέθηκαν, επίσης, και σε τάφους στο Αρχοντικό Πέλλας, και το ερώτημα που εγείρεται είναι αν με κάποιον τρόπο μπορεί να συνδεθούν τα νεκρικά προσωπεία Μυκηνών και Μακεδονίας.

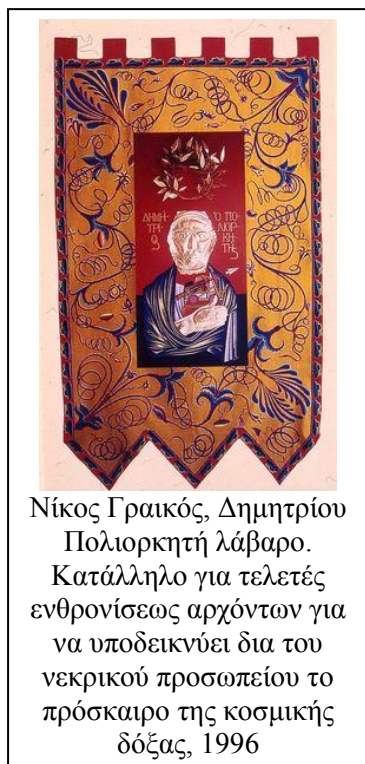
Η αλήθεια είναι ότι οι γενεαλογικοί μύθοι για την προέλευση των βασιλέων του μακεδονικού βασιλείου από τη Βορειοδυτική Πελοπόννησο, με πατρώο ήρωα τον Ηρακλή, αποτελούν τη φιλολογική εκδοχή μιας πολιτισμικής συγγένειας με τα δωρικά φύλα. Η εκδοχή αυτή επιβεβαιώνεται από τα αρχαιολογικά ευρήματα, που καταγράφουν τις πολιτισμικές συγγένειες στα ταφικά έθιμα, στη θρησκεία, στη γλώσσα.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η πολυτέλεια του προσωπείου ήταν ένδειξη γοήτρου, μιας κοινωνικής τάξης και μιας κοινωνίας που διαχειριζόταν και επεξεργαζόταν τον χρυσό. Το γεγονός ότι τα νεότερα προσωπεία της Σίνδου και του Αρχοντικού ανήκουν και σε γυναικεία πρόσωπα μας επιτρέπει την εικασία ότι και η γυναίκα μπορούσε να μετέχει των πλεονεκτημάτων του προσωπείου στον χρήστη της. Όμως αυτή είναι μια κοινωνική και πολιτική «ανάγνωση» του προσωπείου. Ποια μπορεί να είναι η σημασία αυτών των προσωπείων σε σχέση με τη λειτουργία τους; Και άραγε η πρόταση που θα διατυπώσουμε μπορεί να ισχύει και για τα χρυσά νεκρικά προσωπεία άλλων πολιτισμικών συνόλων, όπως από την Αίγυπτο ή από το βασίλειο Ασάντι της Δυτικής Αφρικής; Ή για νεκρικά προσωπεία φτιαγμένα και από άλλα, ευτελέστερα υλικά; Για τα προσωπεία με στυλιζαρισμένα χαρακτηριστικά ή με μια ρεαλιστικότερη απόδοση; (Daumas, 2003)

Δεν θα προτείνουμε καμία γενικευτική απάντηση αλλά την εξέταση των επιμέρους περιπτώσεων. Γι' αυτό και εμείς θα περιοριστούμε στα δεδομένα του ελληνικού χώρου και θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στο εξής ερώτημα: ποια είναι η ανθρωπολογική σημασία του νεκρικού προσωπείου;

Ένας σύγχρονος καλλιτέχνης, ο Νίκος Γραϊκός, συνενώνοντας στοιχεία από την αρχαία παράδοση και το Βυζάντιο, τουλάχιστον ως προς την εικαστική απόδοση του θέματός του, δίνει τη δική του απάντηση, όπως τη διαβάζουμε στη λεζάντα του έργου του: «Κατάλληλο για τελετές ενθρονίσεως αρχόντων για να υποδεικνύει δια του νεκρικού προσωπείου το πρόσκαιρο της κοσμικής δόξας». Είναι όμως αυτό όσον

αφορά το αρχαίο προσωπείο; Είναι μια ηθική υπόμνηση που απευθύνεται σε αυτούς που πρόκειται να αναλάβουν την εξουσία;



Νίκος Γραικός, Δημητρίου Πολιορκητή λάβαρο. Κατάλληλο για τελετές ενθρονίσεως αρχόντων για να υποδεικνύει δια του νεκρικού προσωπείου το πρόσκαιρο της κοσμικής δόξας, 1996

Μοιάζει απίθανο, γιατί αυτοί που φορούν το προσωπείο δεν πρόκειται να αναλάβουν καμιά εξουσία. Αντίθετα, πρόκειται για άρχοντες, των οποίων την εξουσία περάτωσε ο θάνατος. Επομένως, η χρήση του προσωπείου δεν μπορεί να σχετίζεται με ηθικές παραινέσεις σε έναν ζώντα άρχοντα· η χρήση του πρέπει να σχετίζεται με μεταθανάτιες αντιλήψεις.

Πίστευαν όμως οι Έλληνες σε μια μετά θάνατο ζωή; Και αν ναι, πίστευαν σε μια πνευματική επιβίωση, σε μια επιβίωση της «ψυχής», ή σε μια επιβίωση με τα ίδια χαρακτηριστικά; Τα ερωτήματα αυτά συνδέουν το προσωπείο και με το ζήτημα του χρόνου. Ποια αντίληψη του χρόνου εκφράζει το προσωπείο; Την κυκλική ή την ευθύγραμμη; (Levi Strauss, 1981)

Στα τελετουργικά δρώμενα της αρχαιότητας, αγροτικού χαρακτήρα, φαίνεται καθαρά ότι η λαϊκή αντίληψη του χρόνου ήταν κυκλική, γιατί η φύση διαγράφει κύκλους: θάνατος της φύσης - αναγέννηση, χειμώνας - καλοκαίρι, σπορά - θερισμός. Αντίθετα, η επίσημη θρησκεία του δωδεκαθέου, θρησκεία του άστεως, συμπεριλάμβανε μίαν ευθύγραμμη αντίληψη του χρόνου. Οι θεοί γεννιούνται αλλά δεν πεθαίνουν. Από μια στιγμή και μετά, ο άνθρωπος λογιάζεται τον θάνατο για ανθρώπινο χαρακτηριστικό και τοποθετεί στο παρελθόν και στο όνειρο την εποχή που οι άνθρωποι κέρδιζαν την αθανασία και οι θεοί πέθαιναν. Η αθανασία γίνεται κύριο γνώρισμα των θεών και ο θάνατος των ανθρώπων, ενώ θεοί και θεάινες ξεπέφτουν σε ήρωες και ηρωίδες ακριβώς γιατί είναι θνήσκουσες θεότητες. Αντίθετα, η ευθύγραμμη αντίληψη, που διαχωρίζει τη ζωή από τον θάνατο, υπακούει σε μίαν άλλη αντίληψη, ότι ο άνθρωπος μεταβαίνει από κάτι σε κάτι άλλο, κάτι που προϋποθέτει μια ζωή ευσεβέστερη, δικαιότερη, ηθικότερη (βλ. πιο κάτω, Μυστήρια).

Από τις πηγές γνωρίζουμε την τοπογραφία του κάτω κόσμου, ότι είναι τόπος «φριχτός κι αραχνιασμένος» «φρικτό λιβάδι ... σκεπασμένο με στάχτη», όπου οι νεκροί δεν έχουν σώμα και μόνο η ψυχή τους φτερουγίζει άπιαστη σαν όνειρο και σαν σκιά. Από την άλλη, γνωρίζουμε ότι οι μνημένοι στα Ελευσίνια Μυστήρια ανέμεναν μια καλύτερη ζωή στον Άδη και ότι στα Μυστήρια της Σαμοθράκης οι μνημένοι του δεύτερου βαθμού μύησης σε μια τελετουργία αναγέννησης και πνευματικής και ψυχικής μετουσίωσης γίνονταν «ευσεβέστεροι», «δικαιότεροι»,

«βελτιόνες εαυτών» και πετύχαιναν τη μετάβαση στα νησιά των Μακάρων, όπου βασίλευε ο Κρόνος, ή στο Ηλύσιον πεδίο, στην Ατλαντίδα, νησί του Ποσειδώνα. Η είσοδος στα Ηλύσια ήταν μόνο για λίγους εκλεκτούς που απέφευγαν τον θάνατο, όπως ήταν για παράδειγμα οι ήρωες που έπεσαν στην Τροία και τη Θήβα. Εκεί, κάτω από τη διακυβέρνηση του Ροδάμανθου, θα ζούσαν μια μυστηριακή ζωή γιορτάζοντας ένα συμπόσιο που δεν είχε τέλος.

Άλλοι πάλι ήρωες μεταβαίνουν σε άλλους τόπους, λ.χ. ο Αχιλλέας στη Λευκή Νήσο, στις εκβολές του Δούναβη στον Εύξεινο, και γίνεται ο ρυθμιστής της Μαύρης Θάλασσας. Λέγεται ότι έζησε στο νησί μια μυστηριακή ζωή. Οι ναυτικοί, όταν περνούσαν από εκεί κοντά, άκουγαν δυνατή κλαγγή όπλων την ημέρα και τη νύχτα χτυπήματα από κούπες που τσουγκρίζαν και τραγούδια από ένα συμπόσιο που δεν είχε τέλος. Γνωρίζουμε ακόμη ότι η Αθηνά χάρισε στον Διομήδη την αθανασία και ότι έγινε κύριος του Αδριατικού νησιού. Και ότι ο Οδυσσέας είδε τον ίσκιο του Ηρακλή στον κάτω κόσμο, γιατί τον ήρωα τον είχαν οι θεοί ανεβάσει στον Όλυμπο να ζει κοντά τους στο πλευρό της Ήβης. Μάλιστα σε ερυθρόμορφη πελίκη του ζωγράφου του Κάδμου, 450 π.Χ., παριστάνονται Νύμφες των πηγών να σβήνουν με τις υδρίες τους τις τελευταίες φλόγες από τη φωτιά που έκαψε τον Ηρακλή, ενώ ψηλά στην Οίτη από μια φούχτα στάχτες ξεπετάγεται και πάλι αναγεννημένος ο ήρωας, νέος και αγένειος, στεφανωμένος για τα καλά του έργα, μαζί με την Αθηνά που οδηγεί το άρμα που τον μεταφέρει, παραπέμποντας και στην εικονογραφία του Διόνυσου που άλλοτε εμφανίζεται γενειοφόρος και άλλοτε νέος και αγένειος, όπως λ.χ. στην κεντρική σκηνή του κρατήρα του Δερβενίου, όπου παριστάνεται μαζί με την Αριάδνη.

Μήπως, λοιπόν, τα νεκρικά προσωπεία αντανakλούν αυτές τις αντιλήψεις για μια ζωή μετά τον θάνατό που είναι βέβαια προνόμιο λίγων; Μήπως το νεκρικό προσωπείο, βοηθώντας στη διατήρηση ενός «προσώπου» εξυπηρετεί τη μετάβαση στα Ηλύσια πεδία; Δύσκολο να προχωρήσει κανείς από την υπόθεση στη βέβαιη απάντηση. Θα μπορούσαμε, βέβαια, να υποθέσουμε ότι πρόκειται για μια προσπάθεια «φωτογράφισης» των σπουδαίων συγγενών, των προπατόρων, κάτι που θυμίζει τα νεκρικά εκμαγεία σημαντικών ανθρώπων, λ.χ. λογοτεχνών, ή τις φωτογραφίες στο νεκρικό κρεβάτι για όσους αρνούσαν να φωτογραφηθούν θεωρώντας ότι η φωτογραφία κλέβει και την ψυχή τους· θυμίζει ακόμη τα νεκρικά προσωπεία ρωμαίων πατρικίων που διατηρούνταν ως προγονικά πορτραίτα και επιδεικνύονταν σε περιπτώσεις τελετών ή βασιλέων και ευγενών της Ευρώπης από τον Μεσαίωνα μέχρι τον 18<sup>ο</sup> αιώνα. Παραμένει όμως το πρόβλημα ότι αυτού του είδους οι «φωτογραφίες», τα νεκρικά χρυσά προσωπεία, πέρα από το να αποδίδουν συμβατικά τα χαρακτηριστικά, δεν ήταν προορισμένα να κρατηθούν στον κόσμο των ζωντανών.



Παραμένει λοιπόν και η εικασία ότι το προσωπείο στους νεκρούς ήταν συνυφασμένο με τις αντιλήψεις για τη μετά θάνατο ζωή.

Την άποψη αυτή ενισχύουν προσωπεία τα οποία, επίσης, βρέθηκαν σε τάφους ως κτερίσματα. Θα μπορούσαν βέβαια κάποια από αυτά να θεωρηθούν δηλωτικά του επαγγέλματος ή της ξεχωριστής ενασχόλησης του νεκρού.

Έχουμε όμως την εντύπωση ότι η συνύπαρξη των στοιχείων που αναφέραμε δεν αφορά μόνο στις αντιλήψεις για τη μετά θάνατο ζωή

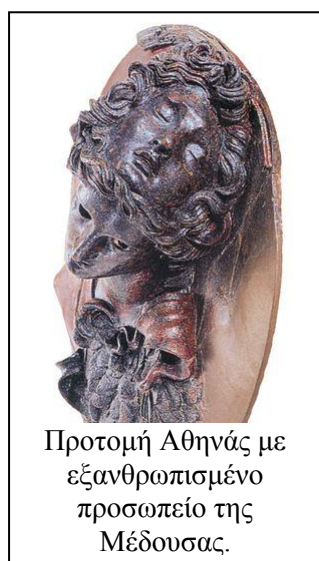
#### 4.2 Αποτροπαϊκό προσωπείο

Το προσωπείο λειτουργεί και αποτροπαϊκά. Γοργόνεια αναρτούνταν στις πόρτες οικιών ή εργαστηρίων, ώστε αυτός που μπαίνει να τρομάζει (ένα σκιάχτρο λ.χ. διώχνει τα πουλιά) και να δείχνει, έστω και από φόβο, τον προσήκοντα σεβασμό. Αποτροπαϊκά προσωπεία μπορούσε κανείς να δει στα τείχη των πόλεων, στη μία πλευρά νομισμάτων, όπως λ.χ. στους ασημένιους στατήρες από τη Νεάπολη που κόβονται λίγο πριν το 500 π.Χ., στα φάλαρα των αλόγων, στις μετόπες ή τις προσόψεις ναών ή, ακόμη, στις περικνημίδες του Μεγάλου



Μέδουσα από ναό στις Συρακούσες, 575 π.Χ. 2. Περιστήθιο από φάλαρα αλόγων. Ρούβο της Απουλίας, αρχές 5ου αι. π.Χ

Αλεξάνδρου στο θέατρο σκιών. Το αποτροπαϊκό προσωπείο προστατεύει αυτόν που το φέρει, είτε είναι άτομο είτε πόλη, θνητός (π.χ. ο Περσέας ή ένας αυτοκράτορας) ή αθάνατος (π.χ. Αθηνά), και απειλεί τον ξένο και τον παρείσακτο



Προτομή Αθηνάς με εξανθρωπισμένο προσωπείο της Μέδουσας.

Ωστόσο, το αποτροπαϊκό προσωπείο δεν ήταν απαραίτητα άσχημο. Αντίθετα, μπορούσε να μαγνητίζει με την ομορφιά του και να πετυχαίνει τον αποπροσανατολισμό του «εχθρού» ή του επιβουλεύοντος. Ακόμη όμως κι ως άσχημο, το αποτροπαϊκό προσωπείο μπορεί να είναι μια θετική αποτίμηση του κακού και του άσχημου, με την έννοια της αναγνώρισης της παρουσίας και της σημασίας του στον προσδιορισμό του ετέρου.



Αλλά ανεξάρτητα από το αν τα προσωπεία αυτά καθαυτά ήταν όμορφα ή άσχημα, οπωσδήποτε δημιουργούσαν δέος. Οι ρωμαίοι ιστορικοί Τάκιτος και Σουετώνιος αναφέρουν παραθαλάσσια βίλα ως Spelunga (=σπηλιά) –από την ονομασία αυτή προήλθε το σημερινό τοπωνύμιο Sperlonga–, επειδή σε αυτή ανήκε και συγκρότημα των σπηλαίων. Την εποχή του Τιβέριου, η βίλα, που είχε κατασκευαστεί προγενέστερα, υπέστη τροποποιήσεις και το σπήλαιο μετατράπηκε σε Νυμφαίο (η διαμόρφωση πρέπει να ολοκληρώθηκε πριν το 26 μ.Χ.). Στο βορειοανατολικό μικρό σπήλαιο κατασκευάστηκε δάπεδο, ενώ κατά μήκος των τοιχωμάτων του τοποθετήθηκαν γλάστρες και αναρτήθηκαν μεγάλες μαρμάρινες μάσκες. Στα στόματά τους είχε τοποθετηθεί από ένας λύχνος, με αποτέλεσμα το φως να ακτινοβολεί από τα μάτια, τη μύτη και το στόμα τους. Αναρωτιέται κανείς τι αποθέματα κουράγιου θα πρέπει να διέθετε ο πιστός, για να εισέλθει στο σπήλαιο.

Θα μπορούσαμε άραγε να συσχετίσουμε αυτή τη λειτουργία του αποτροπαϊκού προσωπιού με το νεκρικό; Μήπως δηλαδή προστατεύει τον νεκρό από τον θάνατο, με την έννοια ότι τον βοηθά να κρατήσει τη ζωή μέσα από τη διατήρηση του προσώπου; Πάντως, το προσωπείο στη συνάντηση του ανθρώπου με τον θάνατο εντοπίζεται και στη νεότερη και σύγχρονη τέχνη. (Δήμητρα Μήττα, 2007)

#### 4.3 Προσωπείο θρησκευτικό, προσωπείο τελετουργικό

Στην Αφρική η μάσκα είναι δέος. Η Μάσκα είναι θάνατος. Η Μάσκα είναι το υπαρξιακό και το μεταφυσικό “Αυτό είναι το σπίτι της Μάσκας”, θα πει ο φύλαρχος χωριού της Ακτής του Ελεφαντοστού. “Εκεί φυλάμε τη Μάσκα του χωριού και σαν θέλουμε να τη συμβουλευτούμε, θυσιάζουμε ένα λευκό πετεινό και την καλούμε, όχι, η Μάσκα δεν είναι άνθρωπος, η Μάσκα είναι ο αντιπρόσωπος του Θεού Μα χρόνια τώρα και καιρούς όλο στη Μάσκα τα λέμε και στο πες και πες, γίνηκε η Μάσκα ο Θεός”.

Αυτά στην Αφρική. Στην ελληνικό χώρο γνωρίζουμε ότι ο Διόνυσος είναι συνυφασμένος με το προσωπείο. Οι πιστοί του, σε οργανωμένες ομάδες, τους



θιάσους, ντύνονταν με προβιές ζώων και άλειφαν το πρόσωπό τους με τρυγία, το

κατακάθι του κρασιού, ώστε να μην αναγνωρίζονται. Μέσω της μεταμπίεσης και του προσωπίου, που τους εξασφάλιζε την ανωνυμία, μετατοπίζονταν σε έναν άλλο κόσμο επιθετικό και άσεμνο. Μιλούμε δηλαδή για προσωπεία κωμικά και για γιορτές συνυφασμένες με τη χαρά, το κρασί, το γλέντι, τον έρωτα. Όλα αυτά με μια πρώτη ανάγνωση. Γιατί ο Διόνυσος, θεός δημοφιλέστατος και παλαιότατος, δεν είναι μόνο ο θεός της ζωής αλλά και θεός του θανάτου, με μian ιδιότυπη αθανασία –ενιαύσιος θάνατος και ανάσταση– υπακούοντας στην κυκλική αντίληψη του χρόνου. Και αν οι ίδιοι οι θεοί αποστρέφουν το πρόσωπό τους από τον θάνατο, ή συμμετέχουν σε αυτόν με μια τους πλευρά (χθόνιος Ζευς, Δήμητρα, Κόρη) ή μένουν μόνιμα εκεί (Πλούτων), ο Διόνυσος κυκλοφορεί συνδέοντας τον επιχθόνιο με τον υποχθόνιο χώρο, διαβαίνει τα σύνορα που σταματούν τους άλλους θεούς και στον Όλυμπο είναι μάλλον φιλοξενούμενος και ανεβαίνει περιστασιακά. Ο Διόνυσος είναι το έτερον των Ολυμπίων με ιδιόρρυθμη θέση στον Όλυμπο. Χθόνιος είναι και ο χαρακτήρας των διονυσιακών γιορτών, ο οποίος κρύβεται πίσω από το πανηγύρι της χαράς.

Τα Λήνια, για παράδειγμα, είναι γιορτή που σχετίζεται με τον κάτω κόσμο –ληνός είναι το πατητήρι αλλά και το φέρετρο. Τα Ανθεστήρια είναι εορτή των νεκρών και των χθόνιων δυνάμεων, κατά την οποία αίρονται οι απαγορεύσεις που βαραίνουν τα προϊόντα κάθε συγκομιδής. Οι ζωντανοί μπορούν να καταναλώσουν, αφού προηγουμένως δώσουν τους πρώτους καρπούς στο υπερέραν που είναι ο χορηγός των αγαθών. Την ημέρα των Πιθιογίων, πρώτη μέρα των Ανθεστηρίων, ανοίγουν τα αγγεία τα μπηγμένα στη γη και ταυτόχρονα ανοίγεται ο χθόνιος κόσμος, δώρα του οποίου είναι οι καρποί του αμπελώνα και της αρόσιμης γης. Τη δεύτερη μέρα των Ανθεστηρίων, την ημέρα των Χόων, άνοιγε ο κόσμος των νεκρών και πραγματοποιούνταν η συλλογική έξοδός τους. Την ίδια εκείνη ημέρα, άνοιγε και ο παλαιότερος ναός του Διόνυσου στην Αττική (αρχιτεκτονική αναπαράσταση πύλης του κάτω κόσμου), κοντά στο ιερό της Γης, στην τοποθεσία Λίμναι. Στα Υδροφόρια (η μέρα της Πανσελήνου στα Ανθεστήρια) ρίχονταν άφθονα υγρά για να πιαστούν από αυτά οι νεκροί και να ανεβούν επάνω κρατώντας το νερό σαν σχοινί. Την τελευταία μέρα των Χύτρων τάζαν τους νεκρούς με ποικιλίες από όλους τους σπόρους, τις οποίες τοποθετούσαν σε εδαφικά ρήγματα (χύτρος = τρύπα στη γη), στα οποία ρίχονται οι υγρές προσφορές για τους νεκρούς και από τα οποία αναβλύζουν οι πηγές. Την πανσπερμία αυτή θα ανταποδώσουν οι νεκροί στο πολλαπλάσιο, οι οποίοι ανεβοκατεβαίνουν από τις ίδιες οδούς με τα νερά.

Μέσα στα πλαίσια της διονυσιακής λατρείας η Αθήνα απαρνιέται τον εαυτό της, παραδίδεται στον παραληρούντα και «απολιτικό» Διόνυσο, όμως κάτω από το μάτι της λογικής και εν μέση αγορά, και ταυτόχρονα σε όλα αυτά που τη χωρίζει η ολύμπια ορθοδοξία, στον θάνατο, στη σεξουαλικότητα, στην ασυδοσία. Ο θόρυβος

από τους διονυσιακούς θιάσους θυμίζει την τερατώδη κραυγή που εκπέμπουν οι νεκροί και κάνει τον Οδυσσέα να παγώσει.

Το χθόνιο της φύσης του φανερώνεται με τη μετωπική θέση και το προσωπίο –η ερμαϊκή-διονυσιακή στήλη φαίνεται να βυθίζεται στη γη ή να ξεπετιέται από τη γη. Στο Αχίλλειο της Θεσσαλίας ένα πήλινο προσωπίο (6η χιλιετία) κρεμόταν σε έναν ορθοστάτη εν είδει στύλου, όπως παριστάνεται ο Διόνυσος στην αγγειογραφία.

Αλλά με το προσωπίο είναι συνδεδεμένη και μια άλλη θεά, κατεξοχήν αυστηρή και σκληρή με τους παραβάτες των νόμων της, μια παρθένα θεά των ορέων και της φύσης, που ωστόσο θεωρείται και πολιτική θεά, προστάτιδα και οδηγός των αποίκων, σαν μια αγέλη ζώων. Πρόκειται για την Άρτεμη.

Γνωρίζουμε ότι προς τιμήν της τελούνταν μυστήρια στην Αθήνα που προετοίμαζαν τα κορίτσια για τον γάμο, τη μητρότητα και τη φροντίδα του οίκου, δηλαδή για ρόλους κοινωνικά αποδεκτούς. Η αρκτεία στη Βραυρώνα της Ανατολικής Αττικής ήταν μία από αυτές. Στη διάρκεια της τελετουργίας αυτής οι νεαρές κοπέλες φορούσαν κίτρινα φουστάνια και υποδύονταν ή μιμούνταν τις αρκούδες, γι' αυτό και αποκαλούνταν άρκτοι (αρκούδες), αν και ο Ησύχιος εξηγεί τη λέξη ως ιέρεια της Άρτεμης. Ίσως λοιπόν η μεταμφιεσμένη ιέρεια να εκπαίδευε τα κορίτσια να μιμούνται την αρκούδα. Τι ακριβώς όμως από την αρκούδα; Ο Αριστοτέλης υπογράμμισε το μητρικό ένστικτο της αρκούδας, και αυτός θα μπορούσε να είναι ο λόγος για τον οποίο μιμούνταν αρκούδες (σε αγγεία από τη Βραυρώνα εμφανίζονται φιγούρες με προσωπίο αρκούδας). Ωστόσο, σχολιαστές αποδίδουν τις απαρχές του τελετουργικού σε έναν μύθο. Μια κοπέλα προκάλεσε μια ιερή αρκούδα. Εκείνη έγδαρε το κορίτσι αλλά στη συνέχεια τη σκότωσαν ο αδελφός ή οι αδελφοί της. Συνέπεια του θανάτου της αρκούδας ήταν να ενσκήψει λιμός. Οι άνθρωποι ζήτησαν τη συμβουλή του Απόλλωνα, ο οποίος προφήτευσε ότι θα απαλλάσσονταν από τον λιμό αν ένας πατέρας θυσιάζε την κόρη του. Στις περισσότερες παραλλαγές η κόρη σώζεται, καθώς τη θέση της παίρνει ένα ζώο, όπως στην περίπτωση της Ιφιγένειας, για την οποία λέγεται ότι αντικαταστάθηκε από μια αρκούδα και όχι από ένα ελάφι. Μελετητές υποστηρίζουν ότι είναι πιθανό τα κορίτσια να ταυτίζονταν τελετουργικά – που σημαίνει προς στιγμήν– με το σφάγιο της θυσίας, με όλα τα χαρακτηριστικά του, και με την αγριότητα και τη μη υποταγή του, στοιχείο που χαρακτηρίζει και μία ανύπαντρη κοπέλα. Προς την κατεύθυνση αυτή δείχνουν οι προσφορές στη θεά των κοριτσιστικών ρούχων και των παιχνιδιών τους, καθώς και η λατρεία της θεάς στη Βραυρώνα ως Κουροτρόφου, αλλού ως Λοχίας, δηλαδή ως προστάτιδα των γυναικών κατά τη γέννα. Επομένως, η τελετουργία σηματοδοτεί κατά πάσα πιθανότητα τη μετάβαση από την εφηβεία στην ενηλικίωση, και η παρθένας θεά Άρτεμη

εμφανίζεται προστάτιδα τόσο των άγριων ζώων όσο και των κοριτσιών και των μελλότοκων.

Αλλά η αρκτεία πρέπει να θεωρηθεί τελετουργία που γινόταν και σε άλλα ιερά της Άρτεμης στην Αττική αλλά και σε πολλές περιοχές της Ελλάδας, όπως η Θεσσαλία και η Πελοπόννησος. Τα κορίτσια λοιπόν, με τη συμμετοχή τους σε χορευτικές ομάδες έμπαιναν κάτω από την προστασία της Άρτεμης, και αυτές οι γιορτές ήταν μια καλή ευκαιρία για τους νεαρούς να κάνουν γνωριμίες με κοπέλες. Στις Καρυές της Λακωνίας, τόπος αφιερωμένος στην Άρτεμη και τις Νύμφες, υπήρχε άγαλμα της Καρυάτιδος Αρτέμιδος στην ύπαιθρο, όπου κάθε χρόνο οι παρθένες των Λακεδαιμονίων έστηναν πανηγύρι και χόρευαν ένα είδος τοπικού χορού. Ο «χορός της Αρτέμιδος» γίνεται αφορμή αρπαγών, όπως μιας χορεύτριας από τον Ερμή, των Λευκιππίδων από τους Διόσκουρους, της Ελένης από τον Θησέα. Κάποτε οι άνδρες μεταμφιέζονται σε κορίτσια, προκειμένου να ενταχθούν στον κύκλο των κοριτσιών όπου ανήκει η κοπέλα που τους ενδιαφέρει, όπως έκανε ο Λεύκιππος για να πλησιάσει τη Δάφνη. Οι μύθοι παραδίδουν ενώσεις όχι ακριβώς με την ίδια τη θεά αλλά με κοπέλες από τη συνοδεία της που κάποιες φορές τιμωρούνται από τη θεά για την απώλεια της παρθενίας τους, όπως η Καλλιστώ. Παραδίδουν όμως και τον έρωτα του Διόνυσου για τη μία από τις τρεις κόρες του βασιλιά της Σπάρτης Δίωνα, την Καρύα, την αντίδραση των αδελφών της σε αυτόν τον έρωτα, την εξέλιξη για τις τρεις αδελφές με τρόπο που θα μπορούσε να εμπνεύσει μια τραγωδία ηπιότερων τόνων από τις Βάκχες του Ευριπίδη, καθώς και το γεγονός ότι η Άρτεμη δίδαξε τον μύθο στους Σπαρτιάτες, εξού και το αφιερωμένο στην Καρυάτιδα Άρτεμη ιερό αλλά και μία από τις αιτίες για τις παρεμβολές βακχικών στοιχείων σε τελετουργικές πρακτικές για την Άρτεμη.

Όμως ένα τελετουργικό έχει αρχή, μέση και τέλος, οδηγεί δηλαδή στη μετάβαση σε μια νέα κατάσταση μέσα από τον τελετουργικό θάνατο της προηγούμενης. Οι κοπέλες, με την πρόσκαιρη απομόνωσή τους στα ιερά της Άρτεμης, προετοιμάζονται για τον σοβαρό κοινωνικό ρόλο που καλούνται να επιτελέσουν. Η σοβαρότητα του εγχειρήματος διακόπτεται από πιο ανάλαφρα επεισόδια, όπως η απάτη μέσω της μεταμφίεσης, και πάντα σε ένα τοπίο υγρό, που θρέφει, όπως και το διονυσιακό τοπίο, άλλη μία από τις αιτίες για τις παρεμβολές βακχικών στοιχείων σε τελετουργικές πρακτικές για την Άρτεμη.

Θεωρείται δεδομένο ότι η λατρεία της Άρτεμης Ορθίας στη Σπάρτη «ήταν για την πρώιμη ιστορία της δραματικής ποίησης των Ελλήνων τόσο σημαντική όσο και η λατρεία του Διόνυσου στην Αθήνα». Τα χορικά άσματα του Αλκμάνα προς τιμή της Άρτεμης, στα οποία υπαινίσσεται μια γιορτή διονυσιακού χαρακτήρα, «ήταν οι

πρόδρομοι των χορικών της αττικής τραγωδίας, στα οποία διατηρήθηκε η δωρική διάλεκτος σε ανάμνηση της σπαρτιατικής τους καταγωγής. Στη λατρεία της Ορθίας εμφανίζονται επίσης χοροί μασκοφόρων, προφανώς σε ανάμνηση ενός ερωτικού παιχνιδιού, όταν, με μια κωμική διάθεση της Άρτεμης και των Νυμφών της, άλειψαν το πρόσωπό τους με λάσπη, για να αποφύγουν τις ερωτικές διαθέσεις του ποταμίσιου θεού. Πήλινα ομοιώματα αυτών των προσωπείων που φορούσαν στους χορούς βρέθηκαν στο ιερό της. «Πρόκειται για μάσκες δύσμορφων, ξεδοντιασμένων ηλικιωμένων γυναικών, αλλά επίσης και νεαρών ανδρών, και μάλιστα σατύρων, όλες αρχαϊκής εποχής, μερικές από τον 7<sup>ο</sup> αι. π.Χ.»

Αυτό το συγκεκριμένο προσωπείο παραπέμπει στον μύθο της Μήδειας και των Πελιάδων. Η Μήδεια, όταν εμφανίστηκε στις Πλειάδες, για να μην αναγνωριστεί, άλειψε το δέρμα της με αλοιφή, ώστε να φαίνεται ρυτιδωμένη (μήπως θα μπορούσαμε να της φορέσουμε το προσωπείο της. Έβαψε τα μαλλιά της άσπρα και ντύθηκε ιέρεια της Άρτεμης. Και πάντως μπορούμε τώρα να καταλάβουμε καλύτερα τον ορισμό του Ησύχιου: «προσωπείον η νυν καλουμένη των γυναικών προσωπίς» ή αυτό που λέει ο Λουκιανός, ότι η μάσκα παρέχει όψη κακή, άσχημη. Επιπλέον, οι φαλλοφόροι και οι ιθύφαλλοι, ή τα κορίτσια της Αρτέμιδος που φορούσαν ιθυφαλλική ενδυμασία φορούσαν προσωπεία μεθυσμένων ή άλειψαν το πρόσωπό τους με καπνιά ή πίτουρα για να μην αναγνωρίζονται.

Στους θεούς που συνέχονται με το προσωπείο θα πρέπει να προσθέσουμε και τη Δήμητρα. Διότι, όταν η θεά θέλησε να ξεφύγει από την ερωτική καταδίωξη του Ποσειδώνα, μεταμορφώθηκε σε φοράδα. Τότε ο θεός πήρε τη μορφή αλόγου και ενώθηκε μαζί της. Αλλά οι κατ' εξοχήν θεοί του προσωπείου και χορευτικών δρωμένων, πρόδρομοι του θεάτρου, είναι ο Διόνυσος και η Άρτεμη.

Αφού λοιπόν η τραγωδία υπήρξε αρχικά αυτοσχεδιαστική, και αυτή και η κωμωδία, η πρώτη από αυτούς που ξεκινούσαν πρώτοι να τραγουδούν τον διθύραμβο ο οποίος είχε αρκετά κωμικά και σατυροειδή στοιχεία, η δεύτερη από τους εξάρχοντες τα φαλλικά τραγούδια βωμολοχικά και πειρακτικά, τα οποία τραγουδούσαν ομάδες μεθυσμένων, οι οποίοι περιέφεραν φαλλό τεράστιο, σύμβολο της γονιμότητας, σταδιακά απέκτησε μεγαλύτερο μέγεθος. Επιπλέον, ενώ οι απαρχές της εντοπίζονται σε μύθους μικρούς και στον κωμικό λόγο, μια και προέκυψε από το σατυρικό, αργά απέκτησε βάθος σοβαρό. Και το μέτρο άλλαξε από τετράμετρο σε iamβικό· διότι καταρχάς χρησιμοποιούσαν τετράμετρο, επειδή η ποίηση ήταν σατυρική με περισσότερη όρχηση, και αφού αναπτύχθηκε ο διάλογος, αυτή η φύση βρήκε το κατάλληλο μέτρο· γιατί ο ίαμβος από όλα τα μέτρα είναι ο καταλληλότερος για διάλογο.

Συστατικό στοιχείο της γιορτής ήταν το προσωπείο, ζωόμορφο ή αποκρουστικό και γελοίο, που πολλές φορές λατρευόταν και ανεξάρτητα. *Ταύροι, άρκτοι, πόλοι, μέλισσες* ήταν λατρευτικές ομάδες που ονομάζονταν από το προσωπείο τους. Συνήθης επίσης ήταν η ορχήστρα των ζώων, μουσικοί δηλαδή με μάσκες ζώων, συνήθως γαϊδάρου, χοίρου, αγελάδας ή πουλιού. Οι χοροί από βατράχους, πουλιά και σφήκες της κλασικής κωμωδίας αντιστοιχούν με τους θηριομορφικούς χορούς των αττικών μελανόμορφων αγγείων του 6<sup>ου</sup> αι. π.Χ., ενώ Κένταυροι και Πάνες και άλλα τερατόμορφα πλάσματα ήταν πιθανόν πιστοί με μάσκες και συγκεκριμένη ενδυμασία, όπως ήταν οι Σιληνοί και οι Σάτυροι.

Οι παραστάσεις ζωόμορφων προσωπιδοφόρων επιτρέπουν την υπόθεση ότι οι ζωόμορφες φιγούρες σε μυκηναϊκό δαχτυλίδι από την Τίρυνθα που κρατούν πρόχους γεμάτες ίσως από την παραγωγή του νέου τρύγου μπορεί να είναι μέλη θιάσου, μύστες ή ιερείς. Την ίδια υπόθεση θα μπορούσαμε ίσως να κάνουμε για τα πολύ γνωστά πτηνόμορφα μυκηναϊκά ειδώλια, ειδικά αν λάβει κανείς υπόψη ότι η παρουσία ενός πουλιού ήταν σημείο της επιφάνειας της θεότητας.

Για να ξαναγυρίσουμε όμως στο κυρίως θέμα. Οι ομάδες των μεταμφιεσμένων απηχούν πραγματικούς θιάσους, όπως καταφαίνεται από τον χορό και τη μουσική. Με βεβαιότητα μαρτυρούνται στην πραγματική ζωή Μαινάδες, Θυιάδες, Σάτυροι στον κύκλο του Διόνυσου, και ανδρικοί σύνδεσμοι Κουρήτων στην Έφεσο. Οι Κένταυροι παραπέμπουν σε μεταμφιέσεις ηθοποιών, όπως και οι Γοργόνες είναι καταρχήν προσωπεία. Πίσω από τους Κάβειρους, τους Ιδαίους Δακτύλους, τους Τελχίνες και τους Κύκλωπες βρίσκονται συντεχνίες σιδηρουργών. Χάριτες, Μούσες, Νηρηίδες, Ωκεανίδες είναι χοροί κοριτσιών. Μιλούμε για τον Πάνα και την Ειλείθυια στον πληθυντικό αριθμό (προφανώς οι γυναίκες της γειτονιάς που βοηθούν μια γυναίκα να ξεγεννήσει). Ο Πλάτωνας επισήμανε ότι οι θίασοι μιμούνταν τα πρότυπά τους, τους θεϊκούς Σατύρους, τις Νύμφες, τους Σατύρους, μέχρι την τελική ταύτιση. Εκείνο πάντως που έχει σημασία είναι ότι με μέσο το προσωπείο η απολλώνια εξατομίκευση διαχεόταν στο διονυσιακό όλον, γινόταν το νιτσεικό Εν και Παν, που σημαίνει ότι το άτομο διαχεόταν στην ομάδα και η ατομική ευθύνη στην ανωνυμία του συνόλου. Το προσωπείο μέσα στα πλαίσια της γιορτής ήρε τις αξίες του άστεως, πάντα όμως μέσα στα πλαίσια του άστεως και με την εποπτεία των αρχόντων του. Το πρόσκαιρο της ανατροπής επιβεβαίωνε τον κανόνα των αρχών και αξιών του πολιτικού συστήματος. Επομένως, ο Διόνυσος αποδεικνυόταν εγγυητής του.

Και βέβαια, το προσωπείο επιφύλασσε γι' αυτόν που το φορούσε έναν ξεχωριστό ρόλο. Ιερείς ή ιέρειες φορούσαν προσωπεία στη διάρκεια των τελετουργιών. Για παράδειγμα, ένας ιερέας φορούσε το προσωπείο της Δήμητρας στην Αρκαδία, ένα

γενειοφόρο προσωπείο τοποθετημένο ψηλά αναπαριστούσε τον Διόνυσο, ενώ δεν αποκλείεται κάποιος να το φορούσε κιόλας, για να παρουσιάζεται αμεσότερα ο μαινόμενος θεός. Στα *Ανθεστήρια* στην Αθήνα η *Βασίλινα*, σύζυγος του βασιλιά, προσφερόταν στον θεό ως σύζυγος –ίσως ο βασιλιάς να φορούσε τη μάσκα του θεού και να γινόταν η τελετουργική αναπαράσταση ενός ιερού γάμου, όπως ακριβώς στην Κνωσό, όπου ο βασιλιάς φορούσε τη μάσκα ενός ταύρου και η βασίλισσα τα κέρατα μιας αγελάδας αναπαριστώντας την ένωση της Πασιφάης με τον ταύρο, της απαστράπτουσας Σελήνης (Πασιφάη, πασιφανής, φαίνομαι, φως) και του Ήλιου (ταύρου) που γονιμοποιεί τη Γη με τη ζέστη και τη βροχή του.

Προσωπεία φαίνεται ότι χρησιμοποιούνταν και σε τελετουργικά που τελούνταν στο Καβείριο της Θήβας, μόλις λίγα χιλιόμετρα από την πόλη των Θηβών, ήταν μάλιστα δύο ειδών: οι πρώτες νεγροειδείς, ενώ οι δεύτερες κεφάλι ταύρου. Και οι δύο αποκαλύπτουν στοιχεία για την καταγωγή των θεών που λατρεύονταν εκεί και για την ουσία της λατρείας και του τελετουργικού. (Simon, 1996,).

#### 4.4 Προσωπείο καρναβαλιού

Το καρναβάλι είναι η μεγάλη αγροτική τελετουργία που εορτάζει την ανακύκληση των εποχών και την αναγέννηση, εορταστική διαλεκτική του θανάτου και της ζωής. Το καρναβάλι συνδέεται με νεκρικές τελετές, καθώς με τη λήξη του αρχίζουν τελετές για τους νεκρούς. Στη Βραζιλία, λ.χ., το καρναβάλι, τόσο ερωτικό, τελειώνει με τη μεγάλη μετάνοια της Τετάρτης των Τεφρών. Στη Νικαράγουα, και γενικότερα στον καθολικό κόσμο, τη Μεγάλη Παρασκευή οι πιστοί ξορκίζουν τη θλίψη ντύνοντας με χρώμα τους δρόμους και τους εαυτούς τους, δίχως να καταστρέφουν το νόημα της ημέρας. Κάθε χρόνο αυτήν τη μέρα φορούν πολύχρωμες μάσκες και κυκλοφορούν στους δρόμους μεταφέροντας ηθοποιό που παριστά τον Χριστό, δημιουργώντας ένα περίεργο πανηγύρι χαρμολύπης. Και όπως στον Σοχό οι κουδονοφόροι ,



εμφανή κατάλοιπα του σατυρικού χορού, βγαίνουν αμέσως μετά τα Θεοφάνεια, έτσι και στην Ιταλία οι μάσκες εμφανίζονται την Πρωτοχρονιά, τα Θεοφάνεια, στις 17.1., ημέρα του Αγίου Αντωνίου.



Στο καρναβάλι, είτε αυτό αποκρύπτει το σώμα, είτε το αποκαλύπτει (Βραζιλία), αναστέλλονται οι καθημερινές απαγορεύσεις, ενώ εξαιρείται η γονιμότητα με συμβολικές πράξεις (φαλλοφορία, βωμολοχίες, ταυτόχρονη μίμηση του γάμου και του θανάτου, χοροί, σκώμματα, βιαιοπραγίες, φαγοπότι, μέθη, τρέλα, αντιμετάθεση των κοινωνικών ρόλων, μασκάρωμα). Η γιορτή, το γέλιο, η μάσκα χειραφετούν τον άνθρωπο, ελευθερώνουν το πνεύμα και τον λόγο του από το επίσημο σύστημα με τις απαγορεύσεις και τους ιεραρχικούς φραγμούς του, αντικαθιστούν τη σοβαρότητα με τον ηδονισμό και την κραιπάλη, την άκαμπτη επισημότητα με την άκρα οικειότητα, ξεμασκαρεύουν το ψέμα, την υποκρισία, την απάτη των άλλων και του εαυτού, δεν σέβονται τον θάνατο, αλλά τον γελοιοποιούν, τον αντιμετωπίζουν με το γέλιο και τον ταυτίζουν τελικά με τη ζωή. Χαρακτηριστικό ως προς αυτό είναι το εξής: Η πανώλη που έπληξε την Ευρώπη το 1373 έγινε αφορμή ενός μυστικιστικού χορού που λεγόταν το *Καρναβάλι της Απελπισίας*. Οι πιστοί ξεκινούσαν μια θλιβερή λιτανεία σε όλη τη διαδρομή αυτομαστιγώνονταν, ενώ άλλοι χόρευαν και αυτοσχεδίαζαν. Με αυτόν τον τρόπο πίστευαν ότι εξιλεώνονταν και απέτρεπαν το κακό. Συχνά μάλιστα η μακάβρια πομπή μετατρέποταν σε χορευτική ευφορία. Όταν η ένταση έφτανε στο αποκορύφωμα, κάποιος έπεφτε κάτω και παρίστανε τον νεκρό. Τότε άρχιζε ένας πένθιμος χορός και ακολουθούσε το φιλί της ζωής. Με το φιλί ο νεκρός είτε ανασταίνόταν είτε όχι, γιατί αυτός που τον φιλούσε μπορεί να έφερε το μικρόβιο της αρρώστιας που μετέδιδε το φιλί. Αν έμενε νεκρός, η συντροφιά με αστεία και κωμικές κινήσεις προσπαθούσε να τον κάνει να γελάσει και να αναρρώσει.

Το καρναβάλι είναι ένας διάλογος ανάμεσα στο κανονικό και το «άλλο», το αντίθετό του, ανάμεσα στο «πάνω» και το «κάτω» που αφορά την τοπογραφία του σώματος, αλλά και τις δομές και τις αξιολογικές ιεραρχίες της κοινωνίας. Εδώ, τα αντίθετα αντιμετωπίζονται σαν να είναι ανάλογα και οι αντιθέσεις τρέπονται σε ταυτότητες. Στην ουσία, πρόκειται για την πιο βαθιά κατάφαση προς την εσωτερική τάξη του κόσμου, στο μέτρο που η τάξη αυτή θεωρείται ταυτόσημη με την ανανέωση κάθε φθαρμένης μορφής της ζωής και της κοινωνίας. Το καρναβάλι καταργεί τη μονολογική και μονολιθική θεώρηση του ανθρώπου, για να φωτίσει τις αντιφάσεις του, την εσωτερική του πολλαπλότητα και την εγγενή του σχετικότητα. (Κιουρτσάκης, 1985).





#### 4.5 Προσωπείο εθνολογικό

Στις εθνολογικές μελέτες για τους ιθαγενείς στην Αμερική, στην Αυστραλία, στην Αφρική, γενικά στις λεγόμενες πρωτόγονες αλτερνατίβες, συναντάται η ευρεία χρήση του προσωπείου και του τοτέμ. Το προσωπείο, είτε εξολοκλήρου πρόσθετο είτε με στοιχεία (φτερά, μύτες, κέρατα) είτε με χρώματα πάνω στο δέρμα, χρησιμοποιείται από μάγους, ιερείς, αρχηγούς σε εθιμικά ή ιερά δρώμενα με σκοπό την προσαρμογή της ομήγυρης σε συγκεκριμένη ατμόσφαιρα τελετής.

Χωρίς να θέλουμε να εξοβελίσουμε τις διαφορές και τις λεπτές αποχρώσεις που διαφοροποιούν τον έναν πολιτισμό από τον άλλον, θα λέγαμε ότι τα προσωπεία σε αυτούς τους πολιτισμούς:

α) Προκαλούν τρόμο, θαυμασμό ή περισυλλογή· για παράδειγμα, στη Χαβάη οι ιερείς κρατούσαν τα προσωπεία των θεών στις διάφορες τελετουργίες αλλά και στις μάχες, ενώ, για προφανείς λόγους, αντίστοιχη αμφίεση είχαν και οι αρχηγοί της φυλής.

β) Αποτελούν τους διαύλους, μέσω των οποίων τα μέλη της φυλής απευθύνονταν στα πνεύματα των προγόνων, είναι, θα έλεγε κανείς, τα ομιλούντα πνεύματα στην παρούσα γενιά και η προσωποποίηση της παράδοσης.

γ) Διασφαλίζουν την ενότητα και τη συνέχεια της κοινωνικής ομάδας μέσω της μύησης των νεότερων στις προγονικές παραδόσεις.

δ) Χρησιμοποιούνται στις τελετές μύησης των νεαρών μελών της βασιλικής οικογένειας –μέσω των προσωπειών τα μέλη της βασιλικής οικογένειας διακήρυσσαν την καταγωγή τους από παλαιότερους βασιλιάδες διεκδικώντας το δικαίωμα να κυβερνούν.

ε) Αυξάνουν τη γονιμότητα των ανθρώπων ή του εδάφους –σε αυτήν την περίπτωση, οι βοηθοί των πνευματικών δυνάμεων χορεύουν μέσα στους αγρούς εμψυχώνοντας όσους δουλεύουν. Για παράδειγμα, στους Μπόμπο, γεωργούς της Άνω Βόλτα, που τρέφονταν αποκλειστικά με δικά τους σιτηρά, η μάσκα συνδέεται κυρίως με νεκρώσιμες και αγροτικές τελετές. Κατά τη διάρκεια της κηδείας ενός γέροντα, οι Do, νεαροί μασκοφόροι που προσωποποιούν τα δαιμόνια που θεωρούνται προστάτες του χωριού, χορεύουν δίπλα στον νεκρό. Στις αγροτικές τελετές, γύρω στο τέλος του Απρίλη, πριν ξαναρχίσουν οι εργασίες στους αγρούς, μνημονεύουν ομαδικά όσους πέθαναν εκείνη τη χρονιά. Στους χορούς αυτής της γιορτής των νεκρών

χρησιμοποιούν ειδικές μάσκες και προσεύχονται να αρχίσουν οι βροχοπτώσεις και να είναι πλούσια η συγκομιδή των καρπών.

Σε πολλές περιπτώσεις τα χαρακτηριστικά τυποποιούνται και αναγνωρίζονται. Για παράδειγμα, σε φυλές της Αφρικής το καμπύλο μέτωπο είναι δείγμα φρόνησης και πνευματικότητας· ο άσπρος χρωματισμός θυμίζει πνεύμα των νεκρών. Και βέβαια, κάθε μάσκα επιτελεί και μια διαφορετική λειτουργία, ενώ η μορφολογία της καθεμιάς σχετίζεται με γεγονότα, τα οποία θυμίζουν οι μύθοι με τους οποίους συνδέονται.

Τα προσωπεία δεν συλλαμβάνονται ως στατικά αντικείμενα αλλά εν κινήσει, το προσωπείο ακινητοποιείται, μόνον όταν φυλάσσεται. (Δήμητρα Μήττα 2007)

#### 4.6 Προσωπείο θεατρικό

Η μάσκα είναι παρούσα στο θέατρο από τις απαρχές του και χρήσιμη στην εναλλαγή ηρώων και καταστάσεων. Στον ηθοποιό λειτουργεί με τρόπο, ώστε να διευκολύνεται στη μέθεξή με το άλλο, θείο, ηρωικό, αληθινό ή πλασματικό πρόσωπο που ενσαρκώνει. Αντίστοιχα, στον θεατή λειτουργεί ως στοιχείο παραπομπής και συμπληρωματικό στην κατάσταση του δρώμενου.

Ο Θέσπης, που προσέθεσε το επικό στοιχείο του διαλόγου και της αφήγησης στην τραγωδία, τυποποίησε τα προσωπεία, η έκφραση των οποίων αντανάκλασε μια πλευρά της εσωτερικής ζωής. Επρόκειτο για προσωπεία χαρακτήρων και όχι ατόμων. Στην αρχή τα στερεότυπα αυτά πρόσωπα ήταν περιορισμένα. Στη συνέχεια όμως, αναπτύχθηκε μια πραγματική χειροτεχνία κατασκευής προσωπείων, διαφορετική για τα φύλα, τους αγγελιοφόρους, τις εταίρες, τους προαγωγούς, τα τραγικά και τα κωμικά πρόσωπα, ακόμη και για ζώα), όπου τα ατομικά χαρακτηριστικά του προσώπου εξαφανίζονταν. Τον 2<sup>ο</sup> αι. μ.Χ. ο Ιούλιος Πολυδεύκης παραδίδει στο *Ονομαστικόν* του 28 τύπους τραγωδίας, 4

Πέρα, όμως, από το αρχαίο ελληνικό δράμα προσωπεία χρησιμοποιούνταν και σε άλλα είδη θεάτρου τόσο στο δυτικό κόμο όσο και στην ανατολή. Παρακάτω ακολουθεί ιστορική αναδρομή στη χρήση του προσωπείου στα διάφορα θέατρα του κόσμου.

##### Δυτικό θέατρο

#### 4.6.1 Αιγυπτιακές και ανατολικές επιρροές του δυτικού θεάτρου

Πολλοί άνθρωποι σήμερα εικάζουν σχετικά με την απαρχή του δυτικού πολιτισμού ο οποίος παραδοσιακά βρίσκεται στην αρχαία Ελλάδα. Υπάρχουν όμως και ο βαβυλώνιος, ο αφρικανικός, ο αιγυπτιακός, ο μινωικός και ο μυκηναϊκός πολιτισμός που προηγήθηκαν του ελληνικού. Πόση επιρροή, άραγε, άσκησαν στη διαμόρφωση του ελληνικού πολιτισμού συμπεριλαμβανομένου και του θεάτρου; Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ένα είδος Αιγυπτιακού δράματος το οποίο εστιάζει στο θάνατο και την αναγέννηση του θεού Όσιρη. Το αιγυπτιακό πάνθεον ενσαρκώνουν άνθρωποι που φορούν μάσκες με τη μορφή ζώων που συνήθως περιγράφονται ως ανθρωποκέφαλοι θεοί. Υπάρχουν επίσης χώροι για χορό και άλλες τοποθεσίες παραστάσεων σε μινωικούς τόπους στην Κρήτη όπου οι εορτάζοντας μασκαρεμένοι ως ταύροι αναπαριστούν το μύθο του λαβύρινθου. Αυτοί και άλλοι προάγγελοι του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού μπορεί να επηρέασαν την ανάπτυξή του.

#### 4.6.2 Η μάσκα και το θέατρο της Χριστιανικής εκκλησίας.

Με τον πολιτικό θρίαμβο της Χριστιανικής εκκλησίας επί της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας τον 4<sup>ο</sup> αιώνα οποιαδήποτε θεατρική δραστηριότητα και κυρίως οι μάσκες απαγορεύτηκαν στο δυτικό κόσμο υπό την δικαιολόγηση της Ρωμαϊκής εκκλησίας. Οι μάσκες θεωρούνταν πως είχαν σχέση με παγανιστικές εφαρμογές και τον πολυθεϊσμό και γι' αυτό προκαλούσαν την μονοθεϊστική στάση της χριστιανικής εκκλησίας. Οι μάσκες, καθώς και δραστηριότητες με μάσκες δεν εξαφανίστηκαν, ωστόσο.

Οι μάσκες άρχισαν να εμφανίζονται πάλι στις θεατρικές παραστάσεις της Δύσης μετά τον 9<sup>ο</sup> αιώνα με την αναγέννηση του θεάτρου μέσα στην ίδια την εκκλησία. Μέχρι η εκκλησία επισήμως να ενθαρρύνει τους μεγάλους μεσαιωνικούς κύκλους έργων μυστηρίου τον 14<sup>ο</sup> αιώνα οι μάσκες είχαν ήδη ανακτήσει την ζωτικότητα τους. (Paul Kulitz, 1988)

#### 4.6.3 Η μάσκα στο θέατρο της Αναγέννησης: Commedia dell'arte

Κατά τη διάρκεια μιας άλλης μεγάλης μεταβατικής περιόδου του δυτικού πολιτισμού, την Αναγέννηση του 16<sup>ου</sup> αιώνα στην Ιταλία, μια μορφή θεάτρου αναπτύχθηκε από ιθαγενείς παραδοσιακές ρίζες. Αυτό το θέατρο ονομαζόταν "*commedia dell'arte*" το θέατρο των επαγγελματιών ηθοποιών, σε σύγκριση με τους ερασιτέχνες ηθοποιούς των πανεπιστημίων. Το σήμα κατατεθέν αυτής της νέας μορφής θεάτρου ήταν η χρήση μάσκας για κάποιους χαρακτήρες, οι γυναίκες ηθοποιοί στους θιάσους και η ικανότητα των ηθοποιών να αυτοσχεδιάζουν μέσα στα πλαίσια ενός συγκεκριμένου διαλόγου. Ένα χαρακτηριστικό της *commedia dell'arte* που έδινε αυτή την ελευθερία για αυτοσχεδιασμό ήταν το γεγονός ότι όλοι οι ρόλοι βασίζονταν σε συγκεκριμένους χαρακτήρες με πιο αντιπροσωπευτικούς αυτούς των: Πανταλόνε, Ντοτόρε, Καπιτάνο, Αρλεκίνο, Μπριγκέλα και Κολομπίνα.

Με την εισαγωγή της μάσκας στα έργα της κομέντια ντελ'άρτε οι κωμικοί ηθοποιοί προσπαθούσαν να κρατήσουν αληθινό το πνεύμα του θεάτρου που υπηρετούσαν. Ταυτόχρονα ανακάλυψαν πως αυτές οι μάσκες είχαν μια εξαιρετική σημασία στο δικό τους είδος παράστασης. Μια μάσκα έχει τη δική της προσωπικότητα. Ο ηθοποιός που υποκρίνεται κάτω από μια μάσκα παίρνει από το αντικείμενο αυτό την πραγματικότητα του ρόλου, ελέγχεται από αυτό και πρέπει να ακούει. Μόλις το φοράει νιώθει πως ένα ων ρέει μέσα του, ένα ων του οποίου την ύπαρξη δεν είχε καν υποψιαστεί πριν. Δεν είναι μόνο το πρόσωπό του που αλλάζει αλλά ολόκληρη η προσωπικότητά του, η ίδια η φύση των

αντιδράσεών του έτσι ώστε να βιώσει συναισθήματα που δεν θα είχε νιώσει ούτε καν φανταστεί χωρίς τη βοήθειά του. Έτσι καταλαβαίνουμε ότι η εφαρμογή της μάσκας

στους πιο βασικούς ρόλους η τουλάχιστον τους πιο δυναμικούς ρόλους της κομέντια ντελ άρτε είχε αρκετά μεγάλη σημασία και επιπλέον είχε την ικανότητα να δίνει έμφαση σε όλο το σώμα του ηθοποιού.

Η προσωπικότητα του Αρλεκίνου εξαρτάται εν μέρει από την ευελιξία του, εφ όσον φοράει μάσκα, τα μάτια μας εστιάζουν πάνω του ως σύνολο και όχι μόνο στα χαρακτηριστικά του. Ως αποτέλεσμα η εξυπνάδα του που πηγάζει από τη μονίμως σταθερή όψη του έχει μια γεύση αρκετά διαφορετική από την εξυπνάδα που βγαίνει από τα χείλη του που είναι μέρος ενός ζωντανού προσώπου. Και μια χειρονομία που μπορεί εύκολα να περάσει απαρατήρητη όταν η προσοχή μας είναι στραμμένη προς τα χαρακτηριστικά του κωμικού, ξαφνικά υποθέτει μια άγνωστη και ακόμη και περίεργη σημασία.

Στην ιδιαίτερη χρήση της μάσκας, ωστόσο, η κομέντια ντελ άρτε, έκανε μια ξεχωριστή διπλή ανακάλυψη. Δύο συνήθη πλεονεκτήματα της μάσκας είναι, πρώτον, ότι καλύπτοντας ολόκληρο το πρόσωπο, μπορεί αν φαίνεται ότι είναι ένα άψυχο αντικείμενο στην κορυφή ενός κινούμενου σώματος και δεύτερον ότι η φωνή μπορεί να σβήσει. Ωστόσο οι Ιταλοί ηθοποιοί συνήθως απέφευγαν την εφαρμογή ολόκληρης μάσκας και άντ' αυτού χρησιμοποιούσαν είτε μισές μάσκες οι οποίες άφηναν το στόμα ελεύθερο η μάσκες οι οποίες κάλυπταν τη μύτη και μέρος από τα ζυγωματικά. Γι' αυτό η πλήρης ελευθερία της φωνής ήταν εξασφαλισμένη, άλλη μια απόδειξη ότι οι κωμικοί έβλεπαν τον διάλογο των έργων τους ως κάτι υψίστης σημασίας, ενώ το άψυχο συνδυαζόταν επιτυχώς με το έμψυχο.

Επιπλέον, οι Ιταλοί ηθοποιοί εισήγαγαν μια ακόμη χαρακτηριστική μέθοδο στην εφαρμογή αυτών των μασκών στις απαιτήσεις των έργων τους. Η κομέντια είναι σχεδόν μοναδική στο να αναμιγνύει κάποιους ηθοποιούς των οποίων τα πρόσωπα είναι κρυμμένα και άλλους τα πρόσωπα των οποίων είναι σε κοινή θέα. Αν οι μάσκες ήταν ολόκληρες, τότε θα είχαν σαν αποτέλεσμα ένα κατά κάποιο τρόπο παράξενο σχίσμο, σαν να είχαμε, δηλαδή, μπροστά μας πλάσματα από δυο διαφορετικούς κόσμους. Με αυτόν τον τρόπο, όμως, οι μισές μάσκες επέτρεπαν ακριβώς το μέτρο του διαχωρισμού που ήταν επιθυμητό χωρίς να δημιουργείται μια έντονη διαχωριστική γραμμή μεταξύ των δύο ομάδων.(Douglas Clayton, 1994)

*Χαρακτήρες της commedia dell arte*

Ο Αρλεκίνος είναι ένας από τους βασικούς χαρακτήρες της ιταλικής Κομέντια ντελ άρτε. Έχει προγόνους του τους δούλους του Αριστοφάνη τους βυζαντινούς μίμους, αλλά και τους ακροβάτες και τους θαυματοποιούς του Μεσαίωνα.

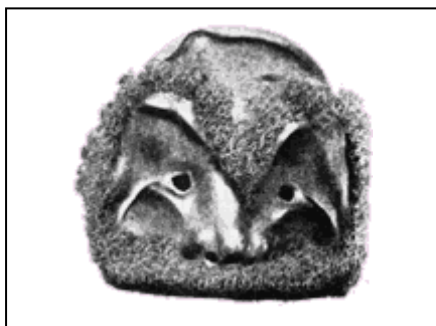
Το όνομα του χαρακτήρα σημαίνει «μικρός διάβολος» και δημιουργήθηκε τον 16<sup>ο</sup> αιώνα στη Γαλλία. Είναι ένας φτωχός χαρακτήρας, που φοράει πολύχρωμο μπαλωμένο κοστούμι, τα μπαλώματα του οποίου πιθανό είναι από κοστούμια πλουσίων.



Αρλεκίνος

Από τον πρωτόγονο, αφελή και απλό χαρακτήρα, εξελίσσεται σε έναν έξυπνο, πιο εκλεπτυσμένο, ο οποίος με την απλότητά του ξεγελάει όλους τους αλαζονικούς και άπληστους χαρακτήρες με τους οποίους έρχεται σε επαφή.

Με αναρχική συμπεριφορά, πάντα πεινασμένος χωρίς καθόλου χρήματα. Η εξέλιξη του χαρακτήρα συνεχίστηκε μέχρι τον 18<sup>ο</sup> αιώνα όταν έγινε παρά πολύ εκλεπτυσμένος.



*Πρωτόγονη μάσκα Αρλεκίνου. Χρησιμοποιούταν κυρίως στα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα. Αργότερα αντικαταστάθηκε από μια πιο εκλεπτυσμένη και λιγότερο «άγρια»*



*Άλλη μια πρωτόγονη μάσκα κατασκευασμένη από ξύλο. Αυτή ήταν η πιο γνωστή μάσκα για δυο περίπου αιώνες και εξυπηρετούσε ως μοντέλο για πιο εκλεπτυσμένες μάσκες που κατασκευάζονταν από δέρμα χαρακτηριστικές των προσωποποιήσεων του Αρλεκίνου.*



Ντοτόρε ( ο γιατρός)  
Dottore Balanzone

Το όνομα που προέρχεται από τη λέξη *balle*(ψέματα) δίνει πολύ εύστοχα την ιδέα αυτής της μάσκας που γνωρίζει τα πάντα σχετικά με την επιστήμη του, είναι αλαζονικός και αδαής.

Γεννήθηκε στη Μπολόνια την εποχή που πρωτοϊδρύθηκε το πανεπιστήμιο στην περιοχή Αιμίλια ( στο δεύτερο μισό του 16<sup>ου</sup> αιώνα).

Ο Μπαλανζόνε είναι αρκετά χοντρός (χοντρός = πλούσιος), είναι πάντα ντυμένος στα μαύρα, πάντα περιποιημένος, μιλάει ακατάπαυστα φλυαρώντας υπεροπτικά και αλαζονικά για την επιστήμη του.

Ο χαρακτήρας αυτός χρησιμοποιείται συνήθως στα έργα της κομέντια ντελ άρτε για να γίνει διάλυμα στη δράση, με άδειους προκατασκευασμένους και υποτίθεται

σοφούς μονολόγους.



Η μάσκα του Καπιτάνο (καπετάνιος) σίγουρα ικανοποιούσε ευρέως όλους εκείνους που καταπιέζονταν από εκείνους τα μισθοφόρα στρατεύματα κατοχής, όπως πολύ συχνά συνέβαινε στην Ιταλία του 16<sup>ου</sup> αιώνα, ένα είδος πλατωνικής εκδίκησης προς τον δυνάστη και κυρίως τους μισθοφόρους στρατιώτες οι οποίοι ήταν κυρίως αδαείς, βίαιοι και άγριοι και εκμεταλλεύονταν καθ'όλες τις έννοιες τους φτωχούς υποταγμένους πολίτες.

Οι πρώτοι Καπιτάνο της κομέντια ντελ άρτε ήταν Ιταλοί ως προς την ομιλία και την ενδυμασία τους. Η μάσκα του καπιτάνο αργότερα είχε ισπανική προέλευση και με την βαριά ισπανική προφορά και ανελέητη ειρωνεία που χτίστηκαν γύρω από τη φιγούρα του συχνά δημιουργούσε μια έχθρα από την πλευρά του κοινού.

Ο Καπιτάνο έχει μακρύ και μυτερό μούσι, ένα τεράστιο σπαθί που ποτέ δεν





Πανταλόνε

Εδώ βλέπουμε τη μάσκα του πανταλόνε ο αυθεντικό ιταλικό όνομά του), ένας έμπορος από τη Βενετία, πλούσιος, άπληστος και αφελής. Από έμπορος σε ευγενής, πάντα πρέπει να αντιμετωπίζει ανθρώπους οι οποίοι προσπαθούν να του πάρουν το χρυσάφι του, πάντα όμως χάνει από την εξυπνάδα και τον αυτοσχεδιασμό εξαιτίας της εμπιστοσύνης που δείχνει στους άλλους οι οποίοι από την άλλη δεν ενδιαφέρονται για τίποτα άλλο παρά μόνο για τα χρήματά του.... Ε Pantalone paga (και ο Πανταλόνε πληρώνει) αντικατοπτρίζει τον ιταλικό λαό που

υφίσταται και υπομένει το αποπνικτικό φορολογικό σύστημα.

Όπως και ο Αρλεκίνος κατάγεται από το Μπέργγαμο. Το ίδιο το όνομα (briga, brigare η ιταλική λέξη για το μαλώνω, μελάς ίντριγκα) εξηγεί αρκετά καλά αυτή τη μάσκα: Ο Μπριγκέλλα είναι βίαιος, υπερβολικός στη συμπεριφορά του και γυναικάς. Όμοιος με γάτα και αποκρουστικός στην αναζήτηση για φαγητό, ψεύτης και πειστικός στο κυνήγι της αγάπης, πάντα έτοιμος για ίντριγκα πάντα σε αναζήτηση της επόμενης διαμάχης.

Ο μπριγκέλλα είναι μια μάσκα που χρησιμοποιείται για διάφορους ρόλους, ένα είδος του τέλειου υποκατάστατου του κακού.



Μπριγκέλλα



Η Κολομπίνα κάνει την πρώτη της εμφάνιση με αυτό το όνομα στα τέλη του 17<sup>ου</sup> αιώνα ως την Σουβρέτα της κομέντια ντελ άρτε που αποκτά περισσότερο δική της προσωπικότητα.

Η Κολομπίνα είναι αθώα, δεν είναι σκλάβα των δεσμών της αγάπης, μερικές φορές είναι πανέξυπνη, πάντα ματαιόδοξη, φλύαρη, κουτσομπόλα και πάντα έτοιμη να ραδιουργήσει σε βάρος άλλων. Είναι συνήθως η αιτία για την οποία μαλώνουν ο Πανταλόνε ( ο εργοδότης της ) με τον Αρλεκίνο (τον εραστή της)  
(Clayton, 1994)



## 4.6.4 Θέατρο της Ανατολής: Θέατρο Νο



Το Νο είναι ένα είδος θεάτρου όπου οι ηθοποιοί υποδύονται ρόλους φορώντας μάσκες. Είναι ένα είδος συμβολικού δράματος χρωματισμένο με την επίδραση αισθητικής χάρης μιας ήσυχης κομψότητας που εκφράζεται μέσα από τη λέξη *yugen* (κομψή, εκλεπτυσμένη ομορφιά). Τα θέματά του προέρχονται από την ιστορία ή από την κλασική λογοτεχνία και είναι δομημένα γύρω από το χορό και το τραγούδι. Το βασικό της χαρακτηριστικό είναι ότι ο πρωταγωνιστής παίζει στην παράσταση φορώντας μια μάσκα απίστευτης ομορφιάς.

Υπάρχουν εξήντα βασικοί τύποι масκών Νο. Λέγεται ότι σήμερα έχουμε διακόσιες περίπου μάσκες Νο.

Το να καλύπτεται ολόκληρο το πρόσωπο με μια μάσκα έχει σχέση με την μεταμόρφωση ενός ανθρώπου. Λέγεται ότι η μάσκα Νο έχει περισσότερη δύναμη από οποιοδήποτε άλλο εργαλείο μεταμφίεσης. Έχει ένα στοιχείο μαγείας το οποίο παρέχει μια πνευματική δύναμη στον ηθοποιό του θεάτρου Νο. Η μάσκα Νο ονομάζεται *omote* (ομότε). Όπως καταλαβαίνουμε από το γεγονός ότι η μάσκα Νο ελέγχει τη σημασία του



θεάτρου Νο, η μάσκα Νο είναι αρκετά σημαντική για τους ηθοποιούς του Νο. Στις περισσότερες περιπτώσεις, δεν υπάρχει συγκεκριμένη μάσκα για κάθε χαρακτήρα, αλλά ο τύπος μάσκας που χρησιμοποιείται απευθύνεται σε μια συγκεκριμένη παράσταση. Άρα τελικά εξαρτάται από τον σκηνοθέτη να αποφασίσει ποια μάσκα θα χρησιμοποιήσει για την παράσταση και επιλέγει μεταξύ αυτών που έχει στη διάθεσή του.

#### *Πώς δημιουργήθηκε η μάσκα Νο*

Δεν είναι σαφές πώς ακριβώς προέκυψε η θέατρο Νο. Ωστόσο, η επικρατέστερη άποψη είναι ότι οι μάσκες Νο με τη σημερινή τους μορφή και ονομασίες αναπτύχθηκαν από τα μέσα προς τα τέλη της εποχής Μουρομάχι. Πριν υιοθετηθεί η τωρινή τους μορφή, το ύφος των масκών Νο δεν είχε επισημοποιηθεί και είχε πιο έντονο θρησκευτικό χαρακτήρα. Από τα μέσα προς τα τέλη της εποχής Μουρομάχι,

οι μάσκες Νο άρχισαν να χρησιμοποιούνται όχι μόνο για χαρακτήρες με θρησκευτική σημασία αλλά και για πραγματικούς ανθρώπινους χαρακτήρες. Πιστεύεται ότι αυτό συνέβη επειδή οι παραστάσεις Νο άρχισαν να εκτιμούν τη λεπτότητα και τη βαθύνοια και, έτσι ώστε να να εκφράσουν έντονα τέτοια ομορφιά, ηθοποιοί έπρεπε να κρύβουν τις αλλαγές των εκφράσεων του προσώπου τους καθώς και την ασχήμια των γερασμένων προσώπων τους.

#### *Η έκφραση της μάσκας Νο*

Η έκφραση του προσώπου της μάσκας Νο αποκαλείται «μέση έκφραση» γιατί είναι δύσκολο να καταλάβει κανείς το συναίσθημα που εκφράζει η μάσκα. Οι ικανότητες των ηθοποιών δίνουν έκφραση προσώπου στη μάσκα Νο, οι οποίες δεν δίνουν μια ξεκάθαρη έκφραση η συναίσθημα. Οι πολύ γνωστές εκφράσεις συναισθημάτων των μασκών Νο είναι οι “teru” και “kumoru”. Η κίνηση του να σηκώνεις το πρόσωπο ελαφρώς προς τα πάνω ονομάζεται “tesaru” και κάνει τη μάσκα να φαίνεται πως χαμογελάει.

#### *Χαρακτήρες*

##### *Μάσκες ηλικιωμένων ανδρών*

Εκφράζουν χαρακτηριστικά ανδρών σε αρκετά μεγάλη ηλικία και υπάρχουν αρκετοί τύποι τέτοιων μασκών, κάποιες με εμφυτευμένα μαλλιά που είναι δεμένα επάνω και κάποιες που έχουν έντονα μούσια και δόντια. Μεταξύ αυτών η μάσκα *Ko-Jo* είναι η πιο εκλεπτυσμένη και συχνά χρησιμοποιείται όταν ένας θεός παίρνει τη μορφή ηλικιωμένου ανθρώπου.

##### *Μάσκες ανδρών*

Ο αριθμός των ανδρικών μασκών είναι αρκετά μεγάλος καθώς χρησιμοποιούνται για να απεικονίσουν οποιοδήποτε ανδρικό χαρακτήρα ο οποίος δεν είναι ηλικιωμένος άνδρας. Χωρίζονται ανάλογα με την ηλικία και τον χαρακτήρα. Υπάρχουν επίσης ξεχωριστές μάσκες οι οποίες χρησιμοποιούνται για έναν ξεχωριστό και μοναδικό ρόλο.

Η μάσκα *kantan-otoko* χρησιμοποιείται για έναν άνδρα ο οποίος ανησυχεί για το νόημα της ζωής

##### *Μάσκες γυναικών*

Ο αριθμός των γυναικείων μασκών είναι αρκετά μεγάλο και χρησιμοποιούνται για να απεικονίσουν το γυναικείο χαρακτήρα. Σε σύγκριση με τα ανδρικές μάσκες δεν επιδεικνύουν μεγάλη ποικιλία ατομικότητας και δεν υπάρχουν γυναικείες μάσκες που να χρησιμοποιούνται μόνο για συγκεκριμένους ρόλους.

### Μάσκες Θεών και Δαιμόνων

Οι μάσκες αυτές εκφράζουν την αγριότητα και την ωμή δύναμη των υπερφυσικών όντων και διακρίνονται σε δύο τύπους: με ανοιχτό και κλειστό στόμα. Η μάσκα Κο-Τοβίδη χρησιμοποιούταν για τα πνεύματα των ζώων, όπως το φάντασμα της αλεπούς.

### Μάσκες εκδικητικών πνευμάτων

Απεικονίζουν θυμωμένα πνεύματα τα οποία ζουν και στον κόσμο των ζωντανών και στον κόσμο των νεκρών, των οποίων ο θυμός πρέπει να εκφραστεί. Η διάσημη μάσκα Hannya, χαρακτηριστική του θεάτρου Νο, απεικονίζει και την θλίψη αλλά και τη ζιλιά.

#### 4.6.5 Η μάσκα στο θέατρο της αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης

Κατά τους αρχαίους Έλληνες, ο θεός του θεάτρου ήταν ο Διόνυσος – « ο θεός της μάσκας». Ο θεός με τα πολλά πρόσωπα ήταν, ο θεός της αντιπαράστασης του οποίου τα διαπεραστικά μάτια δεν μπορούσες να αποφύγεις. Υπό αυτόν τον ρόλο ο Διόνυσος αντιμετώπιζε τα παράδοξα, ενώνοντας αντιθέσεις και προωθώντας επίσης την εμπειρία μιας διπλής συνείδησης.

Δεν προκαλεί έκπληξη, οπότε, το γεγονός ότι ο Διόνυσος είναι ο θεός του θεάτρου, όπου η εμπειρία της μεταμόρφωσης και της διπλής συνείδησης είναι αναγκαία τόσο για τους ηθοποιούς όσο και για το κοινό. Όπως επίσης δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι η μάσκα, το πιο παράδοξο και συμβολικό χειροποίητο αντικείμενο, είναι το έμβλημα και του Διονύσου αλλά και του θεάτρου.

Για τους αρχαίους Έλληνες, όπως και για άλλες κοινωνίες, το θεατρικό γεγονός ήταν από μόνο του η μάσκα. Η χρήση της μάσκας στις παραστάσεις του διονυσιακού θεάτρου μάλλον είχαν ιδεατά και συναισθηματικά αίτια τα οποία δεν μπορούμε να καταλάβουμε πλήρως.

Ωστόσο, με το πέρασμα των χρόνων και τις τεράστιες πολιτικές, φιλοσοφικές και πολιτισμικές αλλαγές από τον 5<sup>ο</sup> στον 4<sup>ο</sup> αι. π.Χ. το τραγικό θέατρο υπέστη μια αλλαγή όπου ο ηθοποιός δεν φορούσε πλέον την πιο ρεαλιστική ανθρωπόμορφη μάσκα αλλά υπερμεγέθεις γκροτέσκο μάσκες της ελληνοιστικής περιόδου. Εκείνη την περίοδο επίσης, η κωμωδία εγκατέλειψε τις εξαιρετικά επικίνδυνες μάσκες καρικατούρες. Επιπλέον, άρχισε να δίνεται μεγαλύτερη σημασία στο ρόλο του ηθοποιού και στην ικανότητά του να ερμηνεύει.

Οι μάσκες χρησιμοποιούνταν σε θεατρικές παραστάσεις σε όλες τις ελληνικές και ρωμαϊκές περιόδους. Η λατινική λέξη *persona* αναφέρεται όχι μόνο στη μάσκα που χρησιμοποιούσε ένας ηθοποιός αλλά και σε αυτόν που ενσαρκώνει ένα ρόλο ή στους χαρακτήρες που παίζει. Οι ρωμαϊκές μάσκες εξακολουθούσαν να υποδηλώνουν χαρακτήρες και αποτελούσαν απόθεμα χαρακτήρων για οποιαδήποτε ρωμαϊκή κωμωδία καταστάσεων ή υπερβολική τραγωδία.

Πριν αναφερθούμε αναλυτικά στους χαρακτήρες των προσωπίων του αρχαίου ελληνικού δράματος, ας δούμε την προέλευση και τη γέννησή του.

#### 4.6.6 Η Γέννηση του αρχαίου ελληνικού δράματος

Ο Πλάτων στους «Νόμους» (III, 15,790 b.) ονομάζει τον διθύραμβο άσμα που αναφέρεται στη γέννηση του Διονύσου. Ο Ευριπίδης στις «Βάκχες» ονομάζει διθύραμβο τον ίδιο τον Διόνυσο. Ο Ηρόδοτος (1, 23) θεωρεί ότι ευρετής του διθυράμβου είναι ο ποιητής Αρίων από τη Μήθυμνα της Λέσβου. Τον διθύραμβο παρουσίασε ο Αρίων στην Κόρινθο σαν μια σύνθεση λυρικών και δωρικών/χορικών στοιχείων. Η Κόρινθος είναι δωρική πολιτεία που γειτνιάζει με την Αρκαδία, πατρίδα των τραγόμορφων Σατύρων. Οι Δωριείς είχαν επίδοση στη χορική ποίηση. Οι διθύραμβοι εκτελούνταν στις γιορτές του Διονύσου που λέγονταν «Διονύσια». Κατά τη μαρτυρία του Πλουτάρχου (Ηθικά, 257 c), η πρώτη παράσταση του διθυράμβου ήταν απλή: πρώτα έμπαινε ένας χορευτής που κρατούσε έναν αμφορέα με κρασί και μια κληματόβεργα. Μετά ακολουθούσε άλλος σέρνοντας τον τράγο, έπειτα άλλος κρατώντας ένα καλάθι σύκα και τελευταίος ο χορευτής που κρατούσε τον φαλλό, το σύμβολο της γονιμότητας. Άρα, η πρώτη μορφή διθυράμβου είχε φαλλικό χαρακτήρα, ψάλλονταν δηλαδή και εκτελούνταν χορευτικά φαλλικά άσματα. Σε παραστάσεις αγγείων παρατηρούμε ότι συχνά ο Διόνυσος μεταφέρεται από Σιληνούς πάνω σε άρμα. Η μεταφορά του στην ορχήστρα, στον τόπο που γινόταν όρχηση (=χορός) και ο οποίος πρέπει να ήταν ένα αλώνι, αποτελεί το σπέρμα της τραγωδίας. Ο Ρωμαίος ποιητής Οράτιος μας πληροφορεί (Ars poetica, 276) πως οι παλαιότερες τραγωδίες «παίζονταν» πάνω σε άρματα. Φαίνεται πως σε κάποια φάση «επαγγελματοποιήθηκαν» οι χορευτές του διθυράμβου και μετακινούνταν από χωριό σε χωριό πάνω σε άρμα προφανώς τετράτροχο που έπαιζε ρόλο σκηνής και προσκηνίου.

Όμως για να γεννηθεί το δράμα σαν αυτόνομο καλλιτεχνικό είδος, έπρεπε να αυτονομηθεί από την πρώτη σύσταση του, δηλαδή τη λατρεία. Η τέχνη γεννιέται μέσα στη θρησκεία αλλά αποκτά αισθητική αξία, όταν αποσυνδέεται από τη θρησκεία. Ό, τι είναι συστατικό λατρείας, παρά την οποιαδήποτε αισθητική αξία του, είναι συστατικό θρησκείας. Άρα, αφετηρία του ελληνικού δράματος είναι η αποσύνδεση αρχικά του διθυράμβου από τη λατρεία. Οι θεοί για τους αρχαίους Έλληνες δεν ήταν κάτι απρόσιτο. Ήσαν προέκταση του εαυτού τους, ίσως σε πιο μεγεθυμένη διάσταση. Ζούσαν όπως οι άνθρωποι. Το ελληνικό ιερατείο δεν κρατούσε τους θεούς σε απρόσιτο σημείο. Δεν απαγόρευε την απεικόνιση τους με μορφή ανθρώπων ή την ποιητική περιγραφή τους με πάθη ή αδυναμίες ανθρώπων. Γι' αυτό η μυθολογία των αρχαίων απέκτησε πλούτο και ποικιλία που δεν παρατηρείται σε κανέναν άλλο λαό. Έτσι διάφορες φάσεις της ζωής και της δράσης των θεών έπαιρναν χαρακτήρα εορταστικό με παράσταση της εορταζόμενης πράξης. Π.χ. στην Ελευσίνα εορταζόταν παραστατικά ο γάμος του Δία με τη Δήμητρα, η απαγωγή της

Περσεφόνης από τον Πλούτωνα, η επιστροφή της Περσεφόνης, η συμφιλίωση της Δήμητρας με τους θεούς και η μύηση του Τριπτόλεμου (Βασιλιά της Ελευσίνας) στην τεχνική της γεωργίας.

Η σφριγηλή αναπλαστική έμπνευση των Ελλήνων έδινε ποικιλία στο μύθο. Έτσι ο κεντρικός ήρωας του μύθου από πόλη σε πόλη έπαιρνε άλλη μορφή. Π.χ. στη Σικυώνα τη θέση του Διονύσου έπαιρνε ο Άδραστος. Αυτό σημαίνει ότι η αρχαία ελληνική θρησκεία δεν είχε κανένα καταναγκαστικό τυπικό. Επέτρεπε ελευθερία στην έμπνευση. Ήταν περισσότερο ποίηση και λιγότερο θρησκεία. Όμως στοιχείο ζωής δεν είναι μόνο η αναπαραγωγή αλλά και ο θάνατος. Οι αρχαίοι τιμούσαν το θάνατο με «θρήνους» που εξέλιξη τους είναι τα σημερινά μοιρολόγια. Ήδη στον Όμηρο έχουμε το ξακουστό μοιρολόι της Ανδρομάχης και της Εκάβης αλλά και του Αχιλλέα πάνω στο νεκρό σώμα του Πατρόκλου. Αυτό γεννά την ακόλουθη σκέψη: το δράμα είναι μια σύνθεση εύθυμων και σοβαρών στοιχείων. Ίσως, τουλάχιστον κατά το σοβαρό μέρος του, το δράμα να γεννήθηκε από τους θρήνους που συνόδευαν την παράσταση του θανάτου και της ταφής του Διονύσου.

Η λατρεία του Διόνυσου στην Αττική

Το δράμα γεννήθηκε και αναπτύχθηκε στην Αττική από τη λατρεία του Διονύσου και παραστάσεις γίνονταν μόνο κατά τις εορτές του Διονύσου που ήσαν τέσσερις: α) «Κατ' αγρούς Διονύσια» κατά το μήνα Ποσειδεώνα (Δεκέμβριος - Ιανουάριος), β) Τα «Λήναια» κατά το μήνα Γαμηλεώνα (Ιανουάριος - Φεβρουάριος), γ) Τα «Μικρά Διονύσια» κατά το μήνα Ανθεστηρίωνα (Φεβρουάριο - Μάρτιο) και δ) τα «Έν άστει» ή τα «Μεγάλα Διονύσια», κατά το μήνα Ελαφηβολιών (Μάρτιο - Απρίλιο). Στα «Μικρά Διονύσια» οι νεκρικές τελετές συνοδεύονταν από το άνοιγμα των βαρελιών με το νέο κρασί. Επίσης στόλιζαν τα σπίτια με τους πρώτους ανοιξιάτικους ανθούς. Ανθοστόλιζαν και τα παιδιά και τους χάριζαν παιχνίδια. Τη δεύτερη μέρα Σάτυροι, περιφερόμενοι στην πόλη, έκαναν συναγωνισμό σε οινοποσία. Οι νικητές έπαιρναν ένα στεφάνι από κισσό και ένα ασκί γεμάτο κρασί. Επίσης πάνω στο άρμα των «ανθεστηρίων», που είχε μορφή πλοίου καθόταν ο Διόνυσος. Πάνω στο άρμα του Διονύσου τοποθετούσαν το σύμβολο του, το φαλλό. Εκείνοι που έπαιρναν μέρος στη φαλλική πομπή, οι λεγόμενοι «αθύφαλλοι», τραγουδούσαν ύμνους στο θεό. Κατά τα «Διονύσια» οι διάφορες κτήσεις των Αθηναίων έστελναν στην πόλη «φαλλούς». Τα «Μεγάλα» ή «Έν Άστει Διονύσια» ήταν η λαμπρότερη εορτή των Αθηναίων μετά την εορτή των «Παναθηναίων». Την εποπτεία της εορτής είχε ο Επώνυμος Άρχων, βοηθούμενος από δέκα επιμελητές. Υπήρχε νόμος που καθόριζε τα της εορτής. Απόσπασμα του νόμου παραθέτει ο Δημοσθένης (Κατά Μειδίου, § 10). Οι εορτές

κρατούσαν 4 ημέρες. Κατ' αυτές δίνονταν και θεατρικές παραστάσεις. Όμως παράλληλα προς αυτές εκτελούνταν και διθύραμβοι.

Τη λατρεία του Διονύσου επέβαλε στην Αττική ο τύραννος Πεισίστρατος (561-527 π.Χ.), λαϊκός άρχοντας που στηριζόταν στο αγροτολαϊκό στοιχείο των *Διακρίων*, κατοίκων της ορεινής Αττικής. Ο Διόνυσος ήταν λαϊκός θεός και η εισαγωγή της λατρείας του σήμαινε νίκη των λαϊκών δυνάμεων επί της αριστοκρατίας.

#### Πρόδρομοι της Τραγωδίας

Η αρχαία παράδοση θεωρεί ως ευρετή της τραγωδίας τον θέσπι από την Ικαρία της Αττικής. Ο Οράτιος λέγει πως η παράσταση γινόταν πάνω σε άρμα. Οι «υποκριτές» είχαν το πρόσωπο τους αλειμμένο με «τρυγία», (λάσπη του κρασιού). Υπάρχει ακόμη παράδοση πως οι κάτοικοι της Ικαρίας οργάνωσαν τους πρώτους χορούς τους γύρω από έναν τράγο. Η καινοτομία του Θέσπι συνίσταται στο ότι σε κάποια φάση του χορού ο κορυφαίος αποσπάται, τοποθετείται έναντι αυτού και αρχίζει να «υποκρίνεται» (αποκρίνεται), δηλαδή ν' απαντά στο χορό. Έτσι μεταξύ του «υποκριτή» και του χορού αναπτύσσεται ο διάλογος, το κύριο συστατικό του θεατρικού λόγου. Η ονομασία «υποκριτής» έκτοτε έγινε δηλωτική των ηθοποιών. Ο όμιλος των χορευτών προς τιμή του Διονύσου λεγόταν «θίασος». Δεν έχει σωθεί τίποτα από τα έργα του Θέσπι, εκτός από τέσσερα ονόματα τραγωδιών. Από αυτές μόνο ο «Πενθεύς» ανήκει στο μυθολογικό κύκλο του Διονύσου. Μαθητής του Θέσπι θεωρείται ο Φρύνιχος που ανήκε στον πολιτικό κύκλο του Θεμιστοκλή. Το 494 π.Χ. ανέβασε την τραγωδία «Μιλήτου Άλωσις», που προκάλεσε τέτοιο συγκλονισμό στους Αθηναίους που του επέβαλαν πρόστιμο 1.000 δραχμών, διότι τους έκανε να κλάψουν, θυμίζοντας τους «οικήια κακά». (Οι λόγοι ήσαν πολιτικοί). Είναι η πρώτη τραγωδία που δεν έχει μυθολογικό/θρησκευτικό αλλά πολιτικό περιεχόμενο. Όμοια πολιτικό περιεχόμενο έχει και η άλλη τραγωδία του Φρυνίχου, οι «Φοίνισσες» που μιμήθηκε και μάλιστα με ίδιο τίτλο ο Ευριπίδης. Όμως το ίδιο θέμα διαπραγματεύθηκε ο Αισχύλος στην τραγωδία του «Πέρσαι». Ο Χοιρίλος που η πρώτη εμφάνιση του τοποθετείται το 524-520 π.Χ., εμφανίζεται σαν ανταγωνιστής του Αισχύλου και του Σοφοκλή. Κατά μια υπερβολική εκδοχή έγραψε 160 δράματα. Είναι γνωστό το όνομα μιας τραγωδίας του, «Αγούη, που ενέπνευσε και τον Ευριπίδη. Ο Πρατίνος από τον Φλιούντα Αργολίδας λένε πως έφερε από την πατρίδα του τους σατυρικούς χορούς και διαμόρφωσε το σατυρικό δράμα. Αυτό συνόδευε ως τέταρτο συμπληρωματικό μέρος τις τραγωδίες. Διότι οι Αθηναίοι έβλεπαν με δυσαρέσκεια ότι οι τραγικοί ποιητές απομακρύνονται από τη μυθολογία του τιμώμενου θεού κι έλεγαν για τα έργα τους: «*Οὐδέν πρὸς Διόνυσον*», ότι δεν έχουν καμμία σχέση με το Διόνυσο.



(Από εδώ προέκυψε ο όρος «απροσδιόνυσος» με τη σημασία του αμύητου, του άσχετου, του απαίδευτου).

Πως φτάσαμε στην Τραγωδία

Ο μεγάλος φιλόλογος Βιλαμόβιτς - Μέλλεντορφ διατύπωσε την άποψη ότι ο διθύραμβος αρχικά ήταν άσμα του Σόλωνα προς τιμή του Διονύσου, που ο Αρίων στην Κόρινθο το μετέτρεψε σε χορικό άσμα. Ο Θέσπις ακολούθως χρησιμοποίησε τον υποκριτή για να απαγγέλλει τους ιαμβικούς στίχους γραμμένους σε αττική γλώσσα, ενώ ο χορός κράτησε για λόγους παραδοσιακούς τη δωρική γλώσσα. Έτσι εξηγείται το γιατί τα διαλογικά μέρη της τραγωδίας γράφονται στην αττική και τα χορικά στη δωρική διάλεκτο. Όμως η ουσία του δράματος δεν είναι ο διάλογος αλλ' η «δράση», από το ρήμα δράω-ω που σημαίνει πράττω. Γι' αυτό και ο Αριστοτέλης στον πολυθρύλητο ορισμό της τραγωδίας λέει: *«Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησης πράξεως σπουδαίας καί τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καί οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καί φ ὄβου περαίνουσα τήν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν»*. [= Η τραγωδία είναι μιμητική πράξη με σοβαρό περιεχόμενο και τέλεια, δηλαδή έχει αρχή, μέση, τέλος, έχει συγκεκριμένη έκταση, που κάθε μέρος της χωριστά έχει δική του καλλιτεχνική έκφραση [(«*ἡδυσμένος λόγος*»)], δηλαδή μέτρο τα διαλογικά, μελωδία τα χορικά], με πρόσωπα που δρουν μπρος στα μάτια των θεατών και δεν απανγέλλουν απλώς αλλά με τη δράση γεννούν στην ψυχή των θεατών τη συγκίνηση και την αγωνία και έτσι επιτυγχάνεται η κάθαρση της ψυχής από τέτοια παθήματα). Ο Αριστοτέλης υποστηρίζει πως η τραγωδία γεννήθηκε από το δράμα (δράση) των Σατύρων (σατυρικό δράμα) που στην αρχή είχε ευτράπελο χαρακτήρα. Σταδιακά αυτονομήθηκε και πήρε πιο σοβαρό χαρακτήρα. (*«Ἐκ μικρῶν μύθων καί λέξεων γελοίας διά τό ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν, ὀψέ ἀπεσεμνύθη»*). Η τραγωδία, λέει ο Αριστοτέλης («Ποιητική», 1449 α) είχε αρχικά αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα και δημιουργοί της ήσαν οι κορυφαίοι του χορού (*«Ἀπό τῶν ἐξαρχόντων τόν διθύραμβον»*). Μια μαρτυρία που διασώζει ο βυζαντινός Ιωάννης Διάκονος επιβεβαιώνει την άποψη του Αριστοτέλη. Η μαρτυρία αυτή λέει πως όταν οι άνθρωποι εγκατέλειψαν τον πρωτόγονο βίο κι ασχολήθηκαν με τη γεωργία έκαναν γιορτές για να προσφέρουν στους θεούς μέρος της συγκομιδής τους. Οι άρχοντες για να δώσουν αίγλη στη γιορτή καθιέρωσαν αρχικά την κωμωδία, που ευρετής της ήταν ο Σουσαρίων.

Επειδή όμως η κωμωδία πήρε πρόστυχο χαρακτήρα, δημιουργήθηκε σαν αντίβαρο η τραγωδία. Και τα δύο είδη, λέει ο Αριστοτέλης, δημιούργησαν οι Αθηναίοι. Το τραγικό δράμα επινόησε ο Αρίων, όπως λέει ο Σόλων, όμως ο Δράκων ο Λαμψακηνός

υποστηρίζει πως η πρώτη δραματική θεατρική παράσταση δόθηκε στην Αθήνα από το Θέσπι.

Άρα, ακόμη και στην αρχαιότητα υπήρχε διάσταση γνώμων για τη γέννηση της τραγωδίας. Επίσης και το όνομα τραγωδία γεννά απορία. Άλλοι λένε πως το «τράγων ωδή» σημαίνει «ωδή» που άδετοι από χορό που τα μέλη του λέγονται «τράγοι», επειδή είναι ντυμένοι σαν τράγοι (πράγμα που επιβεβαιώνεται και από τις παραστάσεις αγγείων) και άλλοι διότι η αμοιβή των χορευτών ήταν ένας τράγος. Δηλαδή «ωδή έναντι αμοιβής τράγου», άποψη πάντως εξεζητημένη. Ωστόσο, εδραία παραμένει η άποψη πως η τραγωδία προήλθε από τη διαπλοκή του χορού με τον κορυφαίο που ενσάρκωνε το θεό στις σχέσεις του με τους πιστούς. Οι σχέσεις εκφράζονται με τον όρο «πλοκή» που αποδίδει την ανέλιξη του μύθου. (Καργάκος, 1996)

#### 4.6.7 Κατασκευή των θεατρικών προσωπείων

Ξεκινώντας από τις απαρχές της θεατρικής έκφρασης, οι μάσκες φορέθηκαν και στα τρία είδη του ελληνικού θεάτρου: την τραγωδία, το σατιρικό δράμα και την κωμωδία. Άλλά ας δούμε πώς ήταν φτιαγμένα τα προσωπεία. Από τις πηγές συμπεραίνουμε πως ο τεχνίτης έφτιαχνε τη μάσκα πάνω στο πρόσωπο του ηθοποιού. Πρώτο πράγμα που έκανε ήταν να αλείψει το πρόσωπο του ηθοποιού με λάδι. Έπειτα έκοβε λεπτές λουρίδες από βαμβακερό ύφασμα, τις τύλιγε γύρω από το κεφάλι του άνδρα καλύπτοντας μ'αυτές σχεδόν ολόκληρο το πρόσωπο, εκτός από τα ρουθούνια και το στόμα. Μετά συνέχιζε προσθέτοντας κι άλλες λουρίδες από ύφασμα βουτηγμένες σε αλευρόκολλα. Αυτές τις τοποθετούσε στο πρόσωπο "χιαστί". Στη συνέχεια έκοβε τις υφασμάτινες λουρίδες που συγκρατούσαν τη μάσκα πίσω από το κεφάλι του ηθοποιού και σχημάτιζε τα μάγουλα και τα άλλα χαρακτηριστικά του προσώπου χρησιμοποιώντας πάλι κομμάτια υφάσματος και άπλωνε επάνω τους γύψο για να φαίνονται λεία. Στο τέλος επικάλυπτε όλη τη μάσκα με ένα λεπτό στρώμα κόλλας. Περίμενε να στεγνώσει και μετά την έβαφε. Υπάρχουν βέβαια και μάσκες που κατασκευάζονταν από ξύλο, φελλό ή ακόμη και λεπτό μέταλλο.

Εγώ καταλάβατε τι είδους μάσκα είμαι; Είμαι μια αστεία, ξεκαρδιστική μάσκα, χαμογελαστή με μακριά μαλλιά και στρογγυλά μάτια. Μια μάσκα δηλαδή για κωμωδία. Υπήρχαν όμως και άλλες μάσκες για τραγωδία που ήταν λυπημένες. Συνήθως οι μάσκες ήταν μεγαλύτερες από το κανονικό, ακόμη και σε τερατώδεις διαστάσεις, για να μπορεί να καταλαβαίνει τον κάθε ρόλο ακόμη και κάποιος που καθόταν στην τελευταία σειρά καθισμάτων στο θέατρο.

Με φορούσαν οι ηθοποιοί που εκείνη την εποχή ήταν μόνο άνδρες. Οι γυναίκες απαγορεύονταν να παίζουν-μπορούσαν μόνο να παρακολουθούν. Οι θεατές κάθονταν στο κοίλο, ο χορός ήταν στην ορχήστρα. Πίσω από την ορχήστρα ήταν η σκηνή που

έπαιζαν οι υποκριτές (έτσι λέγονταν τότε οι ηθοποιοί) και πίσω από τη σκηνή υπήρχε ένας θάλαμος σαν καμαρίνι όπου οι ηθοποιοί πήγαινα και άλλαζαν ρούχα για τις ανάγκες του ρόλου τους.

Ο Θέσπις, που προσέθεσε το επικό στοιχείο του διαλόγου και της αφήγησης στην τραγωδία, τυποποίησε τα προσωπεία, η έκφραση των οποίων αντανάκλασε μια πλευρά της εσωτερικής ζωής. Επρόκειτο για προσωπεία χαρακτήρων και όχι ατόμων. Στην αρχή τα στερεότυπα αυτά πρόσωπα ήταν περιορισμένα. Στη συνέχεια όμως, αναπτύχθηκε μια πραγματική χειροτεχνία κατασκευής προσωπειών, διαφορετική για τα φύλα, τους αγγελιοφόρους, τις εταίρες, τους προαγωγούς, τα τραγικά και τα κωμικά πρόσωπα, ακόμη και για ζώα), όπου τα ατομικά χαρακτηριστικά του προσώπου εξαφανίζονταν. Τον 2<sup>ο</sup> αι. μ.Χ. ο Ιούλιος Πολυδεύκης παραδίδει στο *Ονομαστικόν* του 28 τύπους τραγωδίας και 44 κωμωδίας.

#### 4.6.8 Τα προσωπεία κατά τον Πολυδεύκη

##### Τραγικά προσωπεία

Αρχικά μπορεί να μας φανεί περίεργο το γεγονός ότι οι αρχαίοι Έλληνες με το εκλεπτυσμένο γούστο τους ως προς την αντίληψη του ωραίου στη μορφή και την έκφραση, με τη χρήση μάσκας στερούσαν από τους θεατές τη δυνατότητα να παρατηρούν τις διάφορες εκφράσεις για τις οποίες είναι ικανό το ανθρώπινο πρόσωπο και οι οποίες, με εμάς, συμβάλλουν τόσο πολύ στην ψευδαίσθηση του θεάτρου. Πρέπει όμως να θυμόμαστε ότι στα μεγάλα θέατρα των αρχαίων θα ήτα αδύνατο για το μεγαλύτερο μέρος του κοινού να διακρίνει τα χαρακτηριστικά των ηθοποιών. Τα χαρακτηριστικά των μασκών ήταν για τον παραπάνω λόγο, πολύ έντονα και ξεχωριστά. Και πάλι οι δραματικές μάσκες των περισσοτέρων από τις αρχαίες τραγωδίες ήταν ήρωες η θεοί και οι χαρακτήρες τους ήταν τόσο καλά γνωστοί στους θεατές που ήταν τελείως τυπικοί. Ο καθένας, οπότε καταλάβαινε αμέσως μόλις εμφανιζόταν ένας χαρακτήρας στη σκηνή ποιος ήταν, και θα ήταν δύσκολο για το ελληνικό κοινό να φανταστεί ότι ένας θεός η ένας ήρωας θα έπρεπε να έχει ένα πρόσωπο όμοιο με αυτό ενός κοινού θνητού. Επίσης η χρήση κοθόρνων πρόσθετε μια μεγέθυνση στην όψη που ήταν εντελώς απαραίτητη, αλλιώς η φιγούρα του ηθοποιού θα ήταν γελοιωδώς δυσανάλογη. Τέλος, ο σοβαρός χαρακτήρας της αρχαίας τραγωδίας, δεν επέτρεπε τόση ποικιλία εκφράσεων στην όψη, όσο η σύγχρονη τραγωδία.

Τα προσωπεία που χρησιμοποιούνταν στις αρχαίες τραγωδίες ήταν ως επί το πλείστον, συγκεκριμένες για κάποιους χαρακτήρες και, κατά συνέπεια, διέφεραν ανάλογα με την ηλικία, το φύλλο, την κοινωνική θέση και άλλες ιδιαιτερότητες των όντων τα οποία αντιπροσώπευαν. Ο Πολυδεύκης από τον οποίο προέρχονται οι περισσότερες πληροφορίες πάνω σε αυτό το θέμα, απαρίθμησε 25 τυπικά η σταθερά τραγικά

προσωπεία, 6 για ηλικιωμένους άνδρες, 7 για νεαρούς άνδρες, 10 για γυναίκες και 3 για σκλάβους.

Ο αριθμός των προσωπείων τα οποία δεν ήταν τυπικά αλλά αντιπροσώπευαν συγκεκριμένα άτομα με τις δικές τους προσωπικές ιδιαιτερότητες, όπως για παράδειγμα ο τυφλός Τειρεσίας, ο Αργός με τα εκατό μάτια κ.α., πρέπει να ήταν πολυάριθμες κατά τον Πολυδεύκης ο οποίος αναφέρει 30 τέτοιες ιδιαίτερες μάσκες.

Τα σταθερά προσωπεία κατά τον Πολλού κατατάσσονται σε πέντε κατηγορίες:

### 1. *Τραγικά προσωπεία για ηλικιωμένους άνδρες*

- i. Η μάσκα για τον ηλικιωμένο άνδρα στη σκηνή ονομαζόταν «*ξηρίας ανήρ*» όπου το μούσι ήταν ελαφρώς ξυρισμένο. Τα μαλλιά του ήταν στις περισσότερες περιπτώσεις κολλημένα στη μάσκα, ήταν άσπρα και κρέμονταν προς τα κάτω με εξαίρεση ένα κομμάτι πάνω από το μέτωπο το οποίο υψωνόταν σε οξεία γωνία ή σε στρόγγυλο σχήμα αφήνοντας ακάλυπτους τους κροτάφους. Αυτό το υψωμένο τμήμα ονομαζόταν *όγκος*. Τα μάγουλα αυτής της μάσκας ήταν επίπεδα και κρέμονταν προς τα κάτω.
- ii. Μια δεύτερη μάσκα για ηλικιωμένους άνδρες ονομαζόταν «*λευκός ανήρ*», είχε γκρίζα μαλλιά που αιωρούνταν σε μπούκλες γύρω από το κεφάλι, γεμάτο μούσι, και έντονο προεξέχων μέτωπο πάνω από το οποίο τα μαλλιά σχημάτιζαν ένα μικρό *όγκο*. Η όψη του ήταν μάλλον χλωμή, όπως υποδεικνύει το επίθετο λευκός.
- iii. Μια τρίτη μάσκα ονομαζόταν «*σπαρτοπόλιος*». Είχε μαύρα μαλλιά διάσπαρτα με γκρίζα και ήταν κάπως χλωμός. Πιθανότατα παρίστανε έναν ήρωα σαράντα με πενήντα ετών περίπου, και σε κατάσταση που υποφέρει.
- iv. Η τέταρτη μάσκα ο «*μέλας ανήρ*» αναπαριστά έναν ήρωα σε πλήρη ρώμη με μαύρα σγουρά μαλλιά και μούσι, έντονα χαρακτηριστικά και ψηλό *όγκο*. Αυτή, πιθανόν, να ήταν η μάσκα για τους περισσότερους τραγικούς ήρωες, οι οποίοι δεν ήταν σε τόσο προχωρημένη ηλικία.

Για μια δεύτερη τάξη ηρώων υπήρχαν

- v. «*ο ξανθός ανήρ*» που αντιπροσώπευε έναν ξανθό άνδρα με αέρινες μπούκλες και χαμηλό *όγκο*, και
- vi. ο «*ξανθύτερος ανήρ*» που ήταν χλωμός και είχε αρρωστημένη εμφάνιση.

### 2. *Τραγικά προσωπεία για νεαρούς άνδρες*

- i. «*Νεανίσκος παράχρηστος*» μια μάσκα που προορίζεται να αντιπροσωπεύει έναν άνδρα ο οποίος μόλις είχε ενηλικιωθεί και που ήταν ακόμη αμούστακος, με φωτεινή, όμως, και σταρένια επιδερμίδα και πλούσια

- μαλλιά. Η ονομασία παράχρηστος προφανώς δηλώνει ότι η μάσκα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί από μεγάλη ποικιλία ρόλων.
- ii. «*Νεανίσκος ούλος*» ή «*ξανθός*» ή «*υπερογκος*». Ένας ξανθός νεαρός αλαζονικού και απερίσκεπτου χαρακτήρα. Τα μαλλιά του ήταν σγουρά και σχημάτιζαν ψηλό *όγκο*. Ο χαρακτήρας του δηλωνόταν από τα υψωμένα φρύδια του.
  - iii. «*νεανίσκος πάρουλος*» Έμοιζε με την προηγούμενη μάσκα αλλά ήταν κάπως νεώτερος. Το ταίρι αυτών των δύο ήταν
  - iv. «*ο απαλός*» Ένας νεαρός άνδρας με ντελικάτη και λευκή επιδερμίδα, με ξανθές μπουκλές και χαρούμενη όψη, όπως αυτή ενός νέου θεού.
  - v. «*λιναρός*» υπάρχουν δύο μάσκες με αυτή την ονομασία. Και οι δύο αντιπροσώπευαν νέους άνδρες, αξύριστους με κιτρινωπή επιδερμίδα και ξανθά μαλλιά. Ο ένας ωστόσο ήταν ψηλότερος και νεώτερος και τα μαλλιά του ήταν πιο σγουρά από του άλλου.
  - vi. «*ωχρός*» Μια μάσκα αρκετά χλωμή με κούφια μάγουλα και ξανθά μαλλιά.
  - vii. «*πάρωχρος*» Μπορεί να χρησιμοποιούνταν αυτή του *παγχρηστου* αν ο χαρακτήρας έπρεπε να παρουσιαστεί σε κατάσταση μελαγχολίας η να υποφέρει.

### 3. *τραγικά προσωπεία για άνδρες σκλάβους*

- i. «*ο διφθερίας*» που δεν είχε καθόλου *όγκο* και φορούσε μια μπάντα γύρω από τα λεία άσπρα μαλλιά του. Η όψη του ήταν χλωμή, το μούσι του γκρίζο, η μύτη του γαμψή και η έκφραση των ματιών του μελαγχολική.
- ii. «*ο σφηνοπώγων*» η το μυτερό μούσι αντιπροσώπευαν έναν άνδρα στην καλύτερη ηλικία, με ψηλό και φαρδύ μέτωπο, ψηλό *όγκο*, σκληρά χαρακτηριστικά και κόκκινο πρόσωπο.
- iii. «*ο ανάσιμος*» η *πλακουτσο-πρόσωπος* ήταν ένα ασύνετο πρόσωπο με ανοιχτά σηκωμένα μαλλιά κόκκινου χρώματος και χωρίς μούσι

### 4. *Τραγικά προσωπεία για γυναίκες σκλάβους*

- i. «*η παλιά κατάκομος*» Στα πρώτα χρόνια αποκαλούνταν 'παράχρωμος' αντιπροσώπευε μια ηλικιωμένη γυναίκα με μακριά άσπρα μαλλιά με ευγενή αλλά χλωμά χαρακτηριστικά, για δείξει ένα πρόσωπο που έχει δει και καλύτερες μέρες.
- ii. «*γαρίδιον ελεύθερον*» μια ηλικιωμένη ελεύθερη γυναίκα
- iii. «*γαρίδιον οικετικόν*» η ηλικιωμένη οικιακή σκλάβα
- iv. «*οικετικόν μεσόκουρον*» οικιακή σκλάβα μέσης ηλικίας και

v. «διφθερίτης» μια νεαρή σκλάβα

##### 5. *Τραγικά προσωπεία για ελεύθερες γυναίκες*

- i. «**κατάκομος**» αντιπροσωπεύει μια χλωμή κυρία με μακριά μαύρα μαλλιά και θλιμμένη έκφραση στην όψη της. Γενικά, μοιραζόταν τον πόνο του βασικού ήρωα στο έργο.
- ii. «**μεσόκουρος ωχρά**» έμοιαζε με την προηγούμενη με εξαίρεση ότι τα μαλλιά της ήταν γυναίκας μέσης ηλικίας και προφανώς προοριζόταν να αντιπροσωπεύει τη σύζυγο του κεντρικού ήρωα, αν αυτός δεν ήταν προχωρημένης ηλικίας.
- iii. «**μεσόκουρος πρόσφατος**» Αντιπροσώπευε μια νιόπαντρη γυναίκα στο άνθος της ηλικίας της με μακριά μαλλιά που ανεμίζουν.
- iv. «**κούριμος πάρθενος**» μια ανύπαντρη ώριμης ηλικίας, με κοντά μαλλιά χωρισμένα στη μέση του μετώπου και πατημένα λεία γύρω από το κεφάλι. Το χρώμα της όψης της ήταν αρκετά χλωμό.
- v. Υπήρχε άλλη μια μάσκα με ίδιο όνομα με την προηγούμενη αλλά διέφερε ως προς τα παρακάτω. : τα μαλλιά της δεν χωρίζονταν στο μέτωπο ούτε είχαν μπούκλες, αλλά ανέμιζαν άγρια, για να δείξουν ότι πρόκειται να υπομείνει αρκετό πόνο και δυσκολίες.
- vi. «**η κόρη**» η νεαρή κοπέλα. Αυτό το προσωπείο αντιπροσώπευε τις ομορφιές του προσώπου μιας ανύπαντρης κοπέλας στο άνθος της ηλικίας της., όπως για παράδειγμα το πρόσωπο της Δανάης η οποιασδήποτε άλλης σπουδαίας ομορφιάς.

Ο απολογισμός που δίνει ο Πολυδεύκης για τα τραγικά προσωπεία περιλαμβάνει έναν μεγάλο αριθμό, αλλά είναι σχετικά μικρός σε σχέση με την τεράστια ποικιλία προσωπειών που πιθανόν χρησιμοποιούσαν οι Έλληνες στις διάφορες τραγωδίες για κάθε ήρωα και για κάθε θεό που ήταν γνωστό στους Έλληνες ως ένα ων με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, έτσι ώστε οι θεατές να έχουν τη δυνατότητα να τον αναγνωρίζουν μόλις εμφανιζόταν. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, η όψη των θεών, των ηρώων και των ηρωίδων, πρέπει, από άποψη ομορφιάς, να ήταν όμοια με την απεικόνισή τους σε αγάλματα και πίνακες, στα οποία ήταν συνηθισμένα τα μάτια των Ελλήνων. Και τα παραμορφωμένα προσωπεία με το ορθάνοιχτο στόμα, τα οποία βλέπουμε σε μεγάλο αριθμό μεταξύ των έργων ζωγραφικής του Ερκόλανο Στην Πομπηία θα μας έδινε μια ανεπαρκή αντίληψη των προσωπειών που χρησιμοποιούνταν στην Αθήνα κατά τη διάρκεια των περισσότερων περιόδων ακμής των τεχνών.

Όλες οι αναπαραστάσεις τραγικών προσωπειών που ανήκουν σε αυτήν την περίοδο δεν δείχνουν στο ελάχιστο ίχνη υπερβολής ή παραμόρφωσης των χαρακτηριστικών

στην όψη και το στόμα δεν ήταν πιο ανοιχτό από αυτό που επέτρεπε στον ηθοποιό να προφέρει τους ήχους α και ο. Αργότερα, ωστόσο, παραμορφώσεις και υπερβολές συνέβαιναν σε πολύ μεγάλο βαθμό, αλλά ιδιαίτερα στα κωμικά προσωπεία, έτσι ώστε, μέχρι κάποιο βαθμό, να είναι καρικατούρες παρά απεικονίσεις ιδανικών η πραγματικών εμφανίσεων.

### Κωμικά προσωπεία

Στην Αρχαία αττική κωμωδία, στην οποία ζωντανά και εξέχοντα πρόσωπα πολύ συχνά αναπαριστόνταν στη σκηνή, ήταν απαραίτητο τα προσωπεία, παρά το γεγονός ότι ως ένα βαθμό μπορεί να ήταν καρικατούρες, έπρεπε κατά βάση να είναι πιστά αντίγραφα των ατόμων τα οποία αναπαριστούσαν, καθώς διαφορετικά οι στόχοι των κωμικών ποιητών δεν θα μπορούσαν να επιτευχθούν. Ο χορός, από την άλλη, καθώς και κάποιες συγκεκριμένες φανταστικές δραματικές προσωπικότητες, καθιστούσαν μερικές φορές αναγκαία την απόλυτη μεταμφίεση. Σε αυτές τις περιπτώσεις οι χορευτές εμφανίζονταν με κεφάλια πουλιών, βατράχων κ.α. Σε αυτό το σημείο θα μπορούσαμε να σχολιάσουμε ότι ο χορός στην τραγωδία εμφανιζόταν γενικά χωρίς μάσκες, με τις Ευμενίδες του Αισχύλου να αποτελούν τη μόνη εξαίρεση στο γενικό κανόνα. Τα προσωπεία των χαρακτήρων στην παλιά αττική κωμωδία ήταν, συνολικά, πιστά στη ζωή και απελευθερωμένα από υπερβολικές παρωδίες τις οποίες βλέπουμε σε προσωπεία των μετέπειτα περιόδων. Μια αλλαγή έγινε στα κωμικά προσωπεία όταν απαγορεύτηκε να αναπαριστούν τον άρχοντα και να μιμούνται το πρόσωπό του στη σκηνή και ακόμη περισσότερο όταν αυτός ο νόμος επεκτάθηκε σε όλους τους Αθηναίους πολίτες. Η επίπτωση ενός τέτοιου νόμου ήταν ότι τα προσωπεία από εκεί και πέρα, αντί για άτομα αναπαριστούσαν τάξεις ανδρών, για παράδειγμα, ήταν προσωπεία χαρακτηριστικά για άνδρες ενός συγκεκριμένου επαγγέλματος η ηλικίας η κατάστασης στη ζωή και κάποια ήταν αλλόκοτες καρικατούρες. Κατά συνέπεια ένας αριθμός σταθερών χαρακτήρων η προσωπειών εισήχθησαν στην κωμωδία. Ο Πολυδεύκης δίνει μια λίστα τέτοιων προσωπειών, τα οποία χωρίζονται όπως και εκείνα της τραγωδίας σε πέντε κατηγορίες.

#### **1. Κωμικά προσωπεία για ηλικιωμένους άνδρες**

Αναφέρονται εννέα προσωπεία σε αυτήν την κατηγορία.

- i. «**πάππος πρώτος**» ονομάζεται το προσωπείο που αναπαριστά τον μεγαλύτερο άνδρα. Το κεφάλι του ήταν ξυρισμένο μέχρι το δέρμα, είχε μια ήπια έκφραση γύρω από τα φρύδια του και πυκνό μούσι. Τα μάγουλά του ήταν βυθισμένα και είχε μια μελαγχολική έκφραση στα μάτια.

- ii. ο « *πάππος έτερος*» είχε μια πιο κάτισχνη και βίαη εμφάνιση, θλιμμένη και χλωμή. Είχε μαλλιά στο κεφάλι του και μούσι, αλλά τα μαλλιά του ήταν κόκκινα και τα αυτιά του σπασμένα.
- iii. ο « *ηγεμών*» ακριβώς όπως ένας ηλικιωμένος άνδρας, με μια λεπτή κορώνα από μαλλιά γύρω από το κεφάλι του, γαμψή μύτη και επίπεδη όψη. Το δεξί του φρύδι ήταν πιο ψηλά από το αριστερό.
- iv. ο « *πρεσβύτες*» είχε ένα μακρύ ανεμίζον μούσι και παρομοίως, μια μικρή κορώνα από μαλλιά γύρω από το κεφάλι του. Τα φρύδια του ήταν υψωμένα αλλά όλη η εμφάνισή του ήταν αυτή ενός νωθρού άνδρα.
- v. ο « *ερμώνιος*» ήταν ένας φαλακρός αλλά είχε μούσι και υψωμένα φρύδια και είχε εξαγριωμένη εμφάνιση.
- vi. ο « *πορνοβοσκός*» έμοιαζε με το προσωπίο που ονομαζόταν *λυκομήδειος* αλλά τα χείλη του ήταν συσπασμένα, τα φρύδια του ενωμένα και το κεφάλι του χωρίς μαλλιά.
- vii. ο « *ερμώνιος δεύτερος*» είχε μυτερό μούσι αλλά κατά τα' άλλα ήταν φαλακρός.
- viii. ο « *σφηνοπόγων*» η αυτός με το *μυτερό μούσι*, ήταν επίσης φαλακρός, είχε μακριά φρύδια και φαινόταν κακοδιάθετος.
- ix. ο « *λυκομήδειος*» είχε πυκνό μούσι, ήταν εμφανής εξαιτίας του πηγουνιού του που ήταν μακρύ. Και το σχήμα των φρυδιών του υποδήλωνε μεγάλη περιέργεια.

## 2.

***Κωμικά προσωπεία για νεαρούς άνδρες***

- i. ο « *πάγχρηστος*» αποτελούσε τη μετάβαση από τους ηλικιωμένους στους νεαρούς άνδρες: δεν είχε παρά μόνο λίγες ρυτίδες στο μέτωπό του, επιδείκνυε μια μυώδη κατασκευή ( γυμναστικός), ήταν αρκετά κόκκινος στο πρόσωπο, το άνω μέρος του κεφαλιού του ήταν φαλακρό, τα μαλλιά του ήταν κόκκινο και τα φρύδια του υψωμένα.
- ii. Ο « *νεανίσκος μέλας*» ήταν νεώτερος από τον προηγούμενο και με χαμηλά φρύδια. Αναπαριστούσε ένα νεαρό άνδρα με καλή μόρφωση, ο οποίος αγαπούσε τον αθλητισμό.
- iii. ο « *νεανίσκος ούλος*» η ο *νεαρός άνδρας με τα πυκνά μαλλιά*, ήταν νέος και όμορφος και με καθαρή όψη, τα φρύδια του ήταν μακριά και είχε μόνο μια ρυτίδα πάνω στο μέτωπό του.
- iv. ο « *νεανίσκος απαλός*», τα μαλλιά του έμοιαζαν με αυτά του *πάγχρηστου*, αλλά ήταν ο νεώτερος απ' όλους και αναπαριστούσε έναν τρυφερό νεαρό ο οποίος ανατράφηκε απομονωμένος από τον κόσμο.



- v. ο «*αγροίκος*» ή ο *αγροτικός άνδρας*, είχε σκούρη επιδερμίδα, σαρκώδη χείλη, πλακουτσή μύτη και κορώνα από μαλλιά γύρω από το κεφάλι του.
- vi. ο «*επίστιτος στρατιώτης*» ή ο *τρομερός στρατιώτης*, με πυκνά μαύρα μαλλιά που κρέμονταν μπροστά στο μέτωπό του.
- vii. ο «*επίστιτος δεύτερος*» ήταν ίδιος με τον προηγούμενο με τη διαφορά ότι είχε πιο ανοιχτή επιδερμίδα και ήταν νεώτερος.
- viii. ο «*κόλαξ*» ή *αυτός που κολακεύει* και
- ix. ο «*παράσιτος*». Ήταν και οι δύο σκούροι, είχαν γαμπές μύτες και ήταν προφανώς συμπαθητικής φύσης. Το παράσιτο, όμως, είχε σπασμένα αυτιά, έμοιαζε χαρούμενος και είχε μια μοχθηρή έκφραση στα φρύδια του.
- x. ο «*εικονικός*» αναπαριστούσε έναν ξένο με άψογη περιβολή, του μούσι του ήταν ξυρισμένο και τα μαγουλά του τρυπημένα. Ο *σικελικός* ήταν ένα άλλο παράσιτο.

## 3.

***Κωμικά προσωπεία για άνδρες σκλάβους***

- i. «*πάππος*» Η μάσκα που αναπαριστούσε έναν άνδρα σε πολύ προχωρημένη ηλικία και είχε γκριζα μαλλιά, για να δείξει ότι είχε αποκτήσει την ελευθερία του.
- ii. ο «*ηγεμών θεράπων*» είχε τα κόκκινα μαλλιά του πατημένα, υψωμένα φρύδια και συσπασμένο πρόσωπο. Ήταν μεταξύ των σκλάβων ότι ήταν και ο *πρεσβύτερος* μεταξύ των ελευθέρων.
- iii. ο «*κάτω τριχίας*» ή «*κάτω τετριχωμένος*» ήταν κατά το ήμισυ φαλακρός, είχε κόκκινα μαλλιά και υψωμένα φρύδια.
- iv. ο «*ούλος θεράπων*» ή ο *πυκνομάλλης σκλάβος*, είχε κόκκινα μαλλιά και κόκκινη όψη. Δεν είχε καθόλου φρύδια και είχε παραμορφωμένη όψη.
- v. ο «*θεράπων μέσος*» ήταν φαλακρός και είχε κόκκινα μαλλιά
- vi. ο «*θεράπων τέττιξ*» ήταν φαλακρός και σκουρόχρωμος αλλά είχε δύο ή τρεις τούφες μαλλιά στο κεφάλι του ή το πηγούνι του και η όψη του ήταν παραμορφωμένη.
- vii. ο «*επίστιτος ηγεμών*» ή ο *σκλάβος με την άγρια όψη*, έμοιαζε με τον ηγεμών θεράπον με εξαίρεση τα μαλλιά.

## 4.

***Κωμικά προσωπεία για ηλικιωμένες γυναίκες***

- i. «*γαρίδιον ισχυρόν* η *λυκαίνιον*» μια ψηλή γυναίκα με πολλές αλλά μικρές ρυτίδες και μικρά αλλά ζωηρά μάτια.

- ii. «**παχεία γραυς**» με μεγάλες ρυτίδες και μια μπάντα γύρω από το κεφάλι της για να συγκρατεί τα μαλλιά της.
- iii. «**γραϊδιον οικουρόν**» η οικιακή ηλικιωμένη γυναίκα. Τα μάγουλά της ήταν κενά και είχε μόνο δύο δόντια σε κάθε πλευρά του στόματός της.

5.

**Κωμικά προσωπεία για νεαρές γυναίκες**

- i. η «**γυνή λεκτική**». Τα μαλλιά της λεία χτενισμένα προς τα κάτω, τα φρύδια της αρκετά υψωμένα και η επιδερμίδα της λευκή.
- ii. η «**γυνή ούλη**» ήταν η μόνη που ξεχώριζε για λεπτό της κεφάλι
- iii. η «**κόρη**» είχε τα μαλλιά της καλοχτενισμένα, είχε ψηλά και μαύρα φρύδια και λευκή επιδερμίδα.
- iv. η «**ψευδοκόρη**» είχε λευκότερη επιδερμίδα από την προηγούμενη, τα μαλλιά της ήταν δεμένα ψηλά πάνω από το μέτωπό της και αντιπροσώπευε μια νεαρή γυναίκα η οποία δεν είχε παντρευτεί πάνω από μία φορά.
- v. Άλλη μια μάσκα με την ίδια ονομασία ξεχώριζε από την προηγούμενη από τον περίεργο τρόπο με τον οποίο φαίνονταν τα μαλλιά της.
- vi. η «**σπαρτοπόλιος λεκτική**» μια μεγάλη γυναίκα η οποία παλαιότερα ήταν πόρνη και τις οποίας τα μαλλιά ήταν εν μέρει γκρίζα
- vii. η «**παλλακή**» έμοιαζε με την προηγούμενη αλλά είχε καλύτερα μαλλιά.
- viii. η «**τέλειον εταιρικόν**» ήταν πιο κόκκινη στο πρόσωπο από την ψευδοκόρη και είχε μπούκλες που έπεφταν από τη μεριά των αυτιών της.
- ix. η «**εταιρίδιον**» της οποίας η εμφάνιση ήταν λιγότερο καλή και φορούσε μια μπάντα γύρω από τα μαλλιά της.
- x. η «**διάχρυσος εταίρα**» πήρε την ονομασία της από το χρυσό που διακοσμούσε τα μαλλιά της.
- xi. η «**διάμιτρος εταίρα**» από την ποικιλόχρωμη μπάντα που φορούσε γύρω από το κεφάλι της.
- xii. η «**λαμπάδιον**» από την κατάσταση των μαλλιών της που ήταν ντυμένα με τέτοιο τρόπο ώστε να στέκονται ακριβώς πάνω από το κεφάλι της σε μορφή λαμπάδας.
- xiii. « **η αύρα περικούρος**» που αναπαριστούσε μια γυναίκα σκλάβα την οποία μόλις είχαν αγοράσει και φορούσε μόνον ένα λευκό χιτώνα.
- xiv. η «**παραψηφιστόν**» ήταν μια σκλάβα που ξεχώριζε για την πλακουτσή της μύτη και τα μαλλιά της.

**Σατυρικά προσωπεία**

Τα προσωπεία που χρησιμοποιούνταν σε αυτό το είδος δράματος είχαν σκοπό να αναπαραστήσουν τον Σάτυρο, τον Σιληνό και παρόμοιους τύπους του Διονύσου, απ’

όπου μπορούμε να φανταστούμε τις εκφράσεις της όψης και τις μορφές των κεφαλιών τους. Ο Πολυδεύκης αναφέρει μόνο τον γκριζομάλλη Σάτυρο, τον αγένειο Σάτυρο, τον Σιληνό και τον πάππο, και προσθέτει ότι οι χαρακτήρες όλων των άλλων Σατυρικών προσωπειών είτε έμοιαζαν με αυτούς, είτε εκφράζονταν επαρκώς από τα ονόματά τους. Για παράδειγμα ο παπποσιληνός ήταν ένας ηλικιωμένος άνδρας με πολύ κυρίαρχο χαρακτήρα ζώου. Ένα άγριο προσωπείο ενός Σατύρου καθώς και ένα από τα πιο εκλεπτυσμένα δείγματα τραγικών προσωπειών βρίσκονται στη συλλογή της Townly Gallery του βρετανικού μουσείου.

Τα δύο αυτά προσωπεία αναπαριστώνται με το στόμα ανοιχτό, ενώ το δεύτερο είναι στεφανωμένο με μάραθο ένα φυτό το οποίο ήταν ιερό για τους Βάκχους.

Τέτοια προσωπεία υποτίθεται ότι άρχισαν να χρησιμοποιούνται στην 70<sup>η</sup> Ολυμπιάδα η λίγο νωρίτερα.

(William Smith, Charles Anthon, 1857)

#### 4.6.9 Το αρχαίο ελληνικό δράμα σήμερα.

Μετά από 2.500 περίπου χρόνια, το μυστικό του προσωπείου που χρησιμοποιούσαν στο αρχαίο ελληνικό δράμα ανακαλύφθηκε ξανά. Δεν τα φορούσαν μόνο λόγω εμφάνισης αλλά ήταν επίσης ηχητικά κουτιά ενεργοποίησης του ήχου των οποίων η αντήχηση προκαλούσε μια κατάσταση έκστασης τόσο στον ηθοποιό όσο και στους θεατές.

Τις δραματικές επιδράσεις των προσωπείων ανακάλυψε ο Θάνος Βόβολης ένας Έλληνας πτυχιούχος κοινωνικής ανθρωπολογίας που σπούδασε σχέδιο προσωπείων και κοστούμιών πριν αρχίσει το σχέδιο επαγγελματικά. Ωστόσο το 1989 ένιωθε πως είχε φτάσει σε αδιέξοδο όσον αφορά το σχεδιασμό προσωπείων: «Ήμουν στα πρόθυρα να τα παρατήσω. Ότι είχα ανακαλύψει σχετικά με τα προσωπεία φαινόταν ότι έκρυβε άλλη μια περαιτέρω αλήθεια.»

Τότε είδε την ελληνίδα ηθοποιό Μίρκα Γεμετζάκη σε μια παράσταση τους «Πέρσες» του Αισχύλου. Είχε αναβιώσει σχεδόν 150 τελετουργικές κραυγές που χρησιμοποιούνταν στο αρχαίο ελληνικό δράμα, των οποίων η σωματική επίδραση στους θεατές και τους ηθοποιούς δεν φαίνεται να είχε γίνει αντιληπτή από τους αναλυτές φιλολόγους. Παρατήρησε την Γεμετζάκη να δείχνει φωνητικές ασκήσεις σε μια ηθοποιό φορώντας μια μάσκα που είχε κατασκευάσει ο ίδιος με το παραδοσιακό έντονο μέτωπο. «Ξαφνικά, η ηθοποιός ένιωθε μια δυνατή αντήχηση στην κοιλότητα μεταξύ του προσωπείου και του μετώπου της. Έμεινε κάπως έκπληκτη αλλά αναζωογονημένη.» Για τον Βόβολη ήταν η στιγμή της αλήθειας.

#### *Το ακουστικό προσωπείο της αρχαίας τραγωδίας*

Σύμφωνα με την γενική αντίληψη του Βόβολη περί του προσωπείου της ακουστικής αντήχησης, η μορφή του τραγικού προσωπείου, συνδέεται με τη λειτουργία του ως θάλαμος αντήχησης για τη φωνή του ηθοποιού. Ολόκληρη η κατάσταση ενός προσωπείου οδηγεί τον ηθοποιό σε μια κατάσταση έντονης ενεργητικότητας και παρουσίας, καθώς ο ηθοποιός νιώθει την εμπειρία της σωματικής και φωνητικής έκστασης, μια κατάσταση επικοινωνίας. Με αυτόν τον τρόπο, το προσωπείο δημιουργεί τις απαραίτητες σωματικές και πνευματικές συνθήκες για τη μεταμόρφωση του ηθοποιού και του επιτρέπει να γίνει ένα με το κοινό σώμα του χορού. Το προσωπείο είναι ένας θάλαμος αντήχησης, ένας κρίκος στην αλυσίδα του ήχου που αρχίζει από τον ηθοποιό και καταλήγει στο χώρο του θεάτρου. Η ιδέα καθώς και η δημιουργία μιας θεατρικής μεθόδου για τη χρήση το, βασίζεται σε αρχαιολογικά στοιχεία, όπως τα κείμενα των τραγωδιών και αρχαίες πηγές, καθώς

και στις σύγχρονες παραστάσεις. Ένας μεγάλος στόχος του Βόβολη είναι να εφαρμόσει τις αρχές του τραγικού προσωπείου στο σύγχρονο θέατρο. Δηλαδή και στις σύγχρονες παραστάσεις ελληνικής Τραγωδίας και σε συγκεκριμένα έργα τα οποία μπορεί να έχουν ποιητικές, δραματικές και δραματουργικές ιδιότητες που χρειάζονται ώστε το κείμενο να επικοινωνήσει με το προσωπείο και να εμπλουτιστεί από αυτό, και κατά συνέπεια να δημιουργηθούν σύγχρονες μορφές θεάτρου με προσωπεία.

Η αναπαράσταση προσωπείων και θεατρικών σκηνών κατά τη διάρκεια του 5<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα δείχνουν ότι τα προσωπεία κάλυπταν ολόκληρο το κεφάλι. Δεν ήταν πολύ μεγαλύτερα από το ανθρώπινο κεφάλι και είχαν πολύ έντονη, συγκεκριμένη έκφραση χωρίς ξεχωριστά χαρακτηριστικά του προσώπου. Το στόμα ήταν ανοιχτό, οι εσοχές των ματιών ήταν στρόγγυλες και μικρές. Κατά τη διάρκεια του 4<sup>ου</sup> π.Χ. αιώνα τα προσωπεία έγιναν πιο φυσικά ακολουθώντας την αισθητική και τις επιτάξεις της τέχνης της εποχής αλλά διατηρούσαν την έντασή τους, την εξωστρεφή αλλά και αινιγματική έκφραση.

#### *Το προσωπείο της Κένωσης*



Η εμφάνιση του τραγικού προσωπείου της κλασσικής περιόδου είναι μία αναπαράσταση της κατάστασης του είναι του σώματος και του νου. Μία κατάσταση διαλογισμού δημιουργείται μέσα στον φέροντα το προσωπείο, είτε εστιάζοντας το σε ένα μόνο σημείο, είτε με τη φωνή, και πιο συγκεκριμένα με τις κραυγές, με τις οποίες είναι διανθισμένα τα αυθεντικά τραγικά κείμενα, τους αρχέτυπους ήχους. Λέξεις χωρίς λεκτική σημασία και που συνήθως δεν μπορούν να μεταφραστούν. Αυτό το μέρος ηχοποίησης μπορεί να προκαλέσει μια μεγάλη ποικιλία συναισθηματικών συνεκδοχών. Οι φωνές ανταποκρίνονται σε διάφορους θαλάμους αντήχησης στο ανθρώπινο σώμα και οδηγούν στη μεταμόρφωση. Αυτό έχει ψυχολογική επίδραση στον ηθοποιό. Το ανθρώπινο πρόσωπο, αποκτά την εμφάνιση του τραγικού προσωπείου. Το πρόσωπο ακτινοβολεί μεγάλη ένταση και παρουσία. Το πρόσωπο είναι ανέκφραστο σε κατάσταση κενότητας. Το τραγικό προσωπείο αναπαριστά αυτήν την κατάσταση του νου την οποία ο ηθοποιός πρέπει να υποθέσει πάνω στη σκηνή. Αυτή η κατάσταση του σώματος και του νου ορίζεται ως 'Κένωση' και το τραγικό προσωπείο ως το 'προσωπείο της Κένωσης'. Το προσωπείο είναι ανέκφραστο (ωστόσο σε καμία περίπτωση δεν είναι ένα ουδέτερο προσωπείο), όμως δεν είναι και ένα προσωπείο χαρακτήρα. Το προσωπείο της Κένωσης δεν έχει κανένα

φυσιογνωμικό στοιχείο το οποίο να δίνει στο κοινό τη δυνατότητα να προσδιορίσει το χαρακτήρα στη σκηνή μέσα από την εμφάνισή του. Το προσωπείο δεν παρουσιάζει στη σκηνή κανένα σταθερό τύπο ανθρώπου. Άντ' αυτού τα χαρακτηριστικά του ανταποκρίνονται μόνο σε ενδεικτικά στοιχεία του φύλλου, της ηλικίας και άλλες διχοτομίες όπως αν είναι ζωντανός η νεκρός, θεός η θνητός.

Ο σχεδιασμός των χαρακτήρων δεν δημιουργείται στη σκηνή από το προσωπείο στην αρχή της παράστασης αλλά από το μυαλό των θεατών και από το σύνολο της παράστασης στο τέλος αυτής. Οι πράξεις καθορίζουν το σχεδιασμό του χαρακτήρα των ρόλων. Ο Αριστοτέλης όρισε την Τραγωδία όχι ως αναπαράσταση του ανθρώπου, αλλά ως πράξη, και το τέλος της Τραγωδίας δεν είναι η αναπαράσταση των χαρακτήρων αλλά η αναπαράσταση της πράξης, γιατί είναι οι πράξεις των ανθρώπων που τους κάνουν ευτυχισμένους η το αντίθετο. Για εμάς αυτό σημαίνει ότι ο ηθοποιός αναζητά τις πράξεις και όχι την συνδεδεμένη προσωπικότητα τις διαπράττει. Το προσωπείο δεν δίνει στο κοινό κανένα κλειδί για να διαβάσει τον χαρακτήρα αλλά γίνεται οθόνη προβολής για τις πράξεις του ρόλου. Το προσωπείο δημιουργεί έναν άδει χώρο για τον αντικατοπτρισμό του θεατή. Φυσικά, η έλλειψη χαρακτήρων είναι συνδεδεμένη με το γεγονός ότι σε επίπεδο κειμένου η αρχαία Τραγωδία λειτουργεί όχι στο επίπεδο του ψυχολογικού ρεαλισμού και της ιδέας των χαρακτήρων αλλά εξαρτάται από τα αρχέτυπα. Η ανθρώπινη ύπαρξη ήταν ένα οργανικό μέρος της κοινωνίας, χωρίς την ψυχολογική αυτονομία η οποία σημαδεύει τον σύγχρονο άνθρωπο.



#### *Ένας θάλαμος αντήχησης για τη φωνή του ηθοποιού*

Το προσωπείο περιβάλλει ολόκληρο το κεφάλι και αυτή η μορφή δημιουργεί έναν παραπάνω θάλαμο αντήχησης για τη φωνή του ηθοποιού. Ένα ακουστικό φαινόμενο παράγεται στο χώρο ανάμεσα στον ηθοποιό και το προσωπείο. Αυτό το αποτέλεσμα περιγράφεται από τον Βιτρούβιο ως το μόνο θετικό ηχητικό φαινόμενο που συμβαίνει στο ελληνικό θέατρο, κυρίως η αρμονία.

Το προσωπείο είναι επίσης ένα όργανο για να προβληθεί η φωνή στο χώρο, ο λόγος γίνεται δυνατός, καθαρός και και ελκυστικός. Το προσωπείο βοηθάει τον ηθοποιό να αναπτύξει ένα πεδίο ακουστικής ενέργειας μια ακουστική αύρα που τον περιβάλλει.

*Οι μικρές εσοχές των ματιών του προσώπου*

Το μικρό μέγεθος των εσοχών των ματιών παίζει σημαντικό ρόλο καθώς δίνει τη δυνατότητα να λειτουργούν σαν φακοί για το βλέμμα του ηθοποιού. Καθώς το βλέμμα κατευθύνεται μέσα από αυτή την κατασκευή, το οπτικό πεδίο στενεύει και μετά από λίγο ο ηθοποιός έχει την αίσθηση ότι κοιτάζει μέσα από μια μικρή μόνο εσοχή – ένα τρίτο μάτι - το οποίο είναι τοποθετημένο στην περιοχή μεταξύ των φρυδιών. Αυτή η κατασκευή βάζει τον ηθοποιό σε μια κατάσταση διαλογισμού και αποκτά συναίσθηση των αξόνων του σώματος. Η ελαχιστοποίηση της όρασης οδηγεί στη μεγιστοποίηση της ακοής των άλλων ηθοποιών, δίνοντας μια διαφορετική αντίληψη της παρουσίας τους, η οποία βασίζεται όχι τόσο στην όραση, αλλά στην ακοή. (Βόβολης, 1996)

## 5. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Εδώ κλείνει η ανάπτυξη και ανάλυση των προσωπείων, έχοντας κάνει αρκετή προσπάθεια για την συγκέντρωση όλων των απαραίτητων στοιχείων για την κατανόηση του θέματος. Το συμπέρασμα λοιπόν είναι ότι τα προσωπεία ήταν και παραμένουν ακόμη συνυφασμένα με τις διάφορες εκδηλώσεις του ανθρώπου. Επίσης, η σημασία και το ενδιαφέρον τους φαίνονται και από το γεγονός ότι εξακολουθούν να υπάρχουν μέχρι και σήμερα, είτε σε θεατρικές παραστάσεις, είτε ως παραδοσιακό σύμβολο σε καρναβαλικές εκδηλώσεις. Πάντα λοιπόν θα ελκύει το ενδιαφέρον για έρευνα .



**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ – ΠΗΓΕΣ**

Levi-Strauss, 1981: Claude Levi-Strauss, *Ο δρόμος της μάσκας*. Μετ. Ρ. Λεκανίδου-Βαδαλούκα. Αθήνα: Χατζηνικολή, 1981

Simon, 1996: Erika Simon, *Οι θεοί των αρχαίων Ελλήνων*. Μετ. Sem;elh Pingi;atogloy. Uessalon;ikhQ University Studio Press, 1996(<sup>1</sup>1969, <sup>2</sup>1980, <sup>3</sup>1985).

Βερνάν, 1992: Ζαν – Πιερ Βερνάν, *Το βλέμμα του θανάτου. Μορφές της ετερότητας στην αρχαία Ελλάδα*. Μετ. Γ. Παππάς. Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 1992

Βόβολης, 1996: Θάνος Βόβολης, «Η μάσκα», Το Βήμα, 28 Ιουλίου, 1996.

Βοκοτοπούλου, χ.χ.: Ιουλία Βοκοτοπούλου, *Οδηγός Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης*. Αθήνα: Καπόν, σ. 125

Accessories of dress : an illustrated encyclopedia: Katherine Morris Lester, Bess Viola Oerke, Helen Westermann, 2004

The Cambridge guide to theatre: Martin Banham , 1995

Meyer Howard Abrams Λεξικό Λογοτεχνικών όρων . Θεωρία, ιστορία, κριτική λογοτεχνία, 2005

Σαράντος Καργάκος : «Η γέννηση του αρχαίου ελληνικού δράματος»

Οικονομικός Ταχυδρόμος

Pierrot and Petrigard the Commedia dell arte , Douglas Clayton , 1994

A dictionary of Greek and Roman antiquities

William Smith, Charles Anthon